

LUKÁCS GYÖRGY:

A TÖRTÉNELMI REGÉNY !

A magyar kiadáshoz.

Ez a könyv 1936-37 telén íródott és kevéssel azután jelent meg orosz nyelven. Ha most változatlan formában adom a magyar olvasó kezébe, akkor ez az elhatározás némi megindokolásra szorul. Hiszen nyilvánvaló, hogy az elmúlt tíz év rendkívül megsza- porította az utólsó fejezet anyagát. Hogy csak egy példára hi- vatkozzam: Heinrich Mann IV. Henrik című regényének azóta meg- jelent befejező második része, amelynek részletes elemzése két- ségkívül konkrétebbé és aktuálisabbá tenné az utólsó fejezetet. Ennél az anyagkiegészítésnél még fontosabb, hogy a körkép meg- rajzolása, a benne megnyilatkozó perspektiva tíz év előtti. En- nek megvan az a hátrányos következménye, hogy bizonyos várakozá- sok túloptimisztikusaknak bizonyultak, hogy a történelmi esemé- nyek nem igazolták őket. Így a könyv túlzott reményeket fűz a né- met nép önálló felszabadulási mozgalmához stb.

Ha mindezeket a hiányokat nem pótolom, ezeket a tévedéseket nem korrigálom, hanem a könyvet úgy adom ki, ahogy több mint tíz évvel ezelőtt íródott, úgy ennek okát elsősorban - bár nem is utólsósorban - nem az, hogy jelen munkaviszonyaim mellett aligha állt volna könyvemet lényegesen átdolgozni; hogy így csak a kö- zött volt választásom: változatlan formában adom-e ki, vagy egyált- talában nem bocsátom a közönség elé. Ha a változatlan kiadás mel- lett döntöttem, úgy ennek megvan a maga politikai oka is. A ma- gyar reakció nem szűnik meg a kommunistákat azzal vádolni, hogy radikális és határozott fellépésük a népidemokrácia védelme és továbbfejlesztése érdekében pusztán taktikai fogás, amelyet a je- len pillanatban pártszükségleteinek megfelelően agyaltak ki és a-

mely egészen más tervek leplezésére van hivatva. Ezeket a régalmakat még a jóhiszemű értelmiségen belül is nem egy ember elhiszi. Igaz, hogy az utolsó évek folyamán megjelentek Révai József írásaai, az én kis könyvem: Írástudók felelőssége, amelyekből minden elfogulatlanul olvasni tudó láthatja, hogy a magyar kommunisták már évekkel hazatérésük előtt ugyanazt az elvi álláspontot foglalták a demokráciával szemben, amelyet ma politikailag képviselnek. Ennek igazolására alkalmas dokumentumnak tartom ezt a könyvet is, mégpedig éppen úgy, ahogy több mint tíz évvel ezelőtt íródott. E könyvben még célzás sincs a magyar irodalomra, nemhogy magyar politikai kérdéseket érintene. És mégis: a figyelmes olvasó látni fogja, hogy e könyv felveti az új demokrácia politikai és kulturális kérdéseit, az új demokrácia viszonyát a szocializmus perspektívájához s pont úgy veti fel és úgy oldja meg, ahogy mi magyar kommunisták ezeket a kérdéseket tárgyaljuk. Persze más időben, más összefüggések közt, más anyaggal kapcsolatban. De a lényeges az, hogy az egész tárgyalás elvi alapja ugyanaz.

Ez, szerintem, fontos ok volt arra, hogy könyvemet változatlan formában bocsássam a nyilvánosság elé. Azonban ez az ok nem lenne tudományos szempontból kielégítő, ha az utolsó tíz év irodalmának hiánya döntően befolyásolná az itt tárgyalt kérdések tudományos megoldhatóságát, az elért tudományos eredmények értékét és jelentőségét. Ez volna a helyzet, ha könyvem kérdésfeltevése irodalomtörténeti volna, ha a történelmi regény (vagy a történelmi dráma) fejlődése vagy akár a történelmi szellem kibontakozásának, hanyatlásának és újjáéledésének története lenne e könyv igazi tárgya és tartalma.

Azonban, mint az olvasó látni fogja, nem ez volt a szerző szándéka. Írásunk céljai: elméletiek. Vizsgálat alá akartuk vetni a történelmi szellem és a nagy, a társadalom egészét ábrázoló irodalom kölcsönhatását. Természetesen **ilyen** kérdésfeltevés mel-

lett már maga a probléma belső, legelméletibb, legelvontabb dialektikája is történeti jellegű. Azonban tanulmányom célkitűzése csak arra szorítkozik, hogy ennek a történelmi dialektikának fővonalát kidolgozza. Vagyis csakis történelmi fejlődés tipikus áramlatait, elágazásait és csomópontjait, amelyek az elmélet szempontjából jellemzők és nélkülözhetetlenek, teszi elemzés^e és vizsgálat tárgyává. Ezért nem törekszik történelmi teljességre. Az olvasó ne várjon itt tankönyvet a történelmi dráma vagy a történelmi regény fejlődéséről. Csak azokat az írókat, műveket és irányokat fogja itt tárgyalva találni, amelyeknek ebből az elméleti szempontból reprezentatív jelentőségük van. Ezért lehetett és kellett egyes tisztán irodalmilag kisebb jelentőségű írókkal behatóan foglalkozni, míg más esetekben mellőznünk kellett sokkal nagyobb költői jelentőségű műveket.

Ebből a szempontból lehetett változatlanul meghagyni a tíz év előtti befejezést, a fejlődés beletorkolását az akkori jelenbe, az 1937-es német antifasiszta irodalomba. Ezt véleményem szerint azért lehetett megtenni megtenni, mert az elméletileg lényeges kérdések, elsősorban a születő új demokrácia ereje és időleges gyengesége, mind világnézeti és politikai, mind esztétikai téren éppen ebben az irodalomban kap igen világos kifejezést. Az a tény, hogy akkori politikai perspektívám tuloptimisztikusnak bizonyult, nem változtat semmit a felvetett elméleti kérdések jelentőségén és megoldási irányán.

Ez a célkitűzés határozza meg könyvem módszertani problémáit. Először is, amiről már fentebb beszéltem, az anyag kiválasztását. E könyv nem ad szoros értelemben vett történelmi fejlődést, de mégis láthatóvá igyekszik tenni e történelmi fejlődés fővonalát, a benne felmerülő legfontosabb kérdéseket. Az ideál persze az lenne, hogy az elméleti szempontok tökéletes kidolgozásá össze-

kössük a történeti fejlődés teljes egészének kimerítő tárgyalásával. Csak ebben az esetben válna mindenki számára láthatóvá a marxi dialektika igazi ereje: az, hogy lényegében nem elsődlegesen gondolati természeti, hanem gondolati visszatükrözése a valóságos történelmi folyamatnak. Ezt az ideált könyvem megírásakor sem tűztem ki célul magam elé. Könyvemet akkor is csak kísérletnek tekintettem a fő szempontok elvi lerögzítésére, abban a reményben, hogy e kísérletet majd mások részéről tökéletesebb, átfogóbb művek fogják követni.

A második döntő módszertani szempont a gazdasági és társadalmi fejlődés, az ebből kinövő világnézet és a művészi forma kölcsönhatásának vizsgálata. Itt egy egész sor új, eddig még igen kevésbé elemzett probléma merül fel: a műfajok elválásának társadalmi alapja, a műfajok közeledése egymáshoz, új formai elemek keletkezése és elhalása ebben a bonyolult kölcsönhatási folyamatban. E tekintetben is töredékesnek, puszta kezdetnek, kísérletnek tekintem könyvemet. A marxi esztétika konkretizálása közben ez a kérdés még alig-alig merült fel. Pedig anélkül, hogy a materialista dialektika visszatükrözési elméletét alkalmazni igyekeznénk a műfajok elkülönülésére, komoly marxista műfajelmélet lehetetlen. Lenin a hegei logika elemzésével kapcsolatban zseniálisan ráutalt arra, hogy a legelvontabb következtetési formák (szillogizmusok) is a valóság visszatükrözésének elvont esetei. Ezt a módszert kísérletem meg könyvemben az epikára és a drámára alkalmazni. Azonban itt is - éppen úgy, mint a történelmi tárgyalásnál - kénytelen voltam ~~xxx~~ a megoldási kísérlet módszertani feltárásánál megállni. Ez a könyv tehát elméleti téren éppoly kevésbé lép fel azzal az igény-nyel, hogy a drámai és epikai formák elméletét adja, mint történelmi téren azzal, hogy a történelmi regény és dráma teljes fejlődés-történetét nyújtsa.

Igy ez a könyv, terjedelme ellenére, kísérlet, esszé: előmunkát a marxista esztétikához és a modern irodalom történetének materialista tárgyalásához egyaránt. Nem hangsúlyozhatom eléggé, hogy mindezt első kísérletnek tekintem, amelyet remélem nemsokára mások tovább fognak fejleszteni, ha kell, az általam elért eredmények korrekturájával. De azt hiszem, hogy ezen a még igen kevésbé felkutatott területen az első kísérletnek is megvan a maga jogosultsága.

Különösen remélem, hogy ezek a kutatások az itt teljesen mellőzött magyar területen nemsokára folytatókra fognak találni. Persze ez a kérdés a mi irodalmunk számára különösen nehéz. A történelmi szellem kifejlődésének története nálunk még teljesen hiányzik; az ami erről a kérdéstről eddig íródott, inkább félrevezető jellegű, sokkal inkább az igazi problémák elhomályosítását, mint azok tisztázását adja. Éppen ~~ezért~~ ebben a kérdésben áll a magyar elméleti és történelmi irodalom a legerősebben a német romantikus reakció előítéletei és tévtanai hatása alatt. Mivel ez az én kísérletem éles, frontális támadásba indít ez elméletek nemzetközi, főképpen német képviselői ellen, talán adhat némi ösztönzést a magyar irodalom ilyen irányú felkutatására. Mert kétségtelen, hogy a magyar történelmi regény jelentékeny alkotásainak komoly történelmi beállítása, elemzése és bírálata feltételezi a történelmi szellem fejlődésének helyes ismeretét az egész magyar közéletben. Ilyen folytatások, továbbfejlesztések és ha kell, korrekturák eljövételének reményében tartom jogosultnak e kísérlet magyar nyelvű kiadatását.

Budapest, 1947 február hó.

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

E L Ő S Z Ó .

Ez a monográfia semmiesetre sem támaszt igényt arra, hogy a történelmi regény kimerítő és teljes történetét adja. Eltekintve attól, hogy hiányoznak ehhez a ^{valóságos} ~~valóságos~~ előmunkálatok, egyáltalán nem is állt ez szándékomban. Csak a legfontosabb elvi, elméleti kérdéseket akartam tárgyalni. A történelmi regénynek mind a Szovjetunió irodalmában, mind pedig az antifasiszta népfrontban játszott ^Irendkívül nagy szerepe alapján az ilyen elvi vizsgálat éppoly nélkülözhetetlennek, mint amily ^{en} aktuálisnak tűnik ^{előttem.} ~~előttem.~~ Annál is inkább, mert korunk történelmi regénye, legjobb képviselőinek nagy tehetsége ellenére, még sokszorosan szenved a polgári dekadencia maradéktalanul túl nem haladott, káros örökségének hagyatékától. Ha a kritikus ezt a hibát valóban fel akarja fedni, úgy figyelmét nem csupán a történelmi regénynek, hanem általában az irodalomnak alapvető kérdéseire kell irányítania.

Azonban az elméleti vizsgálódás itt történeti alapon következik be. A klasszikusok és a dekadencia történelmi regénye közti elvi különbségnek megvan a maga történelmi oka. Ebben a munkában éppen azt kell megmutatni, hogy a történelmi regény keletkezése és fejlődése, felvirágzása és hanyatlása az ujkor nagy társadalmi átalakulásainak szükségszerű következménye. Be kell majd bizonyítani, hogy a történelmi regény különböző formaproblémái éppen ennek a társadalmi-történelmi átalakulásnak művészi visszatükröződései.

E munka szelleme tehát történelmi, azonban nem törekszik történeti teljességre. Csak azokkal az írókkal foglalkozik, akiknek művei bizonyos tekintetben reprezentatívak, akik a történelmi

regény fejlődési útjának tipikus csomópontjai. A kiválasztásnak ugyanezen elvét tartottam szem előtt a régebbi kritikusok és esztétikusok, valamint az irodalommal elméletileg foglalkozó írók idézésénél. Mindkét területen annak megmutatásán fáradoztam, hogy a történelmi regényt illetően sem valamiféle állítólag "radikálisan új" kiokoskodása a feladat, hanem - mint Lenin tanította - az elmúlt fejlődés minden értékes vonásának elsajátítása és kritikai átdolgozása. A klasszikusok aktualitása és példamutató volta a kortársi történelmi regény számára is központi probléma.

Nem az én dolgom annak megítélése, mennyiben valósultak meg szándékaim, vagy mennyiben nem. Csak célkitűzésemet akartam itt világosan közölni az olvasóval, hogy kezdettől fogva tudja, mit várhat ettől a könyvtől és mit nem.

Mégis egy - személyes fejlődésemből következő - hiányságra mindjárt előljáróban figyelmessé kell tennem az olvasót: az orosz történelmi regénnyel csak annyiban tudtam foglalkozni, amennyiben idegennyelvű fordításokban hozzáférhető. Ez a történelmi rész számára komoly és fájdalmas hézagokat eredményez. A régebbi ^{orosz} irodalom ~~mindazonáltal~~ ^{elemezni.} lehetséges volt ~~mindazonáltal~~ ^{elemezni.} világirodalmilag döntő műveit ~~mindazonáltal~~ ^{elemezni.} A szovjetirodalom területéről azonban csak véletlenszerű fordítások találhatók, oly szegényes és hézagos anyag, amely nem engedi meg tudományos lekiismeretemnek, hogy ~~ilyen~~ ^{ilyen} alapról bármiféle végkövetkeztéseket vonjak le. Ezért le kellett mondanom a történelmi regény tárgyalásánál a szovjet irodalomról. Remélem azonban, hogy fejtegetéseim mégis nyújtanak valamit a szovjet olvasónak e fontos probléma tisztázásához, és különösképpen remélem, hogy munkám e hézagait mások mihamarabb kitöltik.

MTA FIL. INT.
Lukács Archi

Moszkva, 1937 szeptember hé.

8

ELSŐ FEJEZET.

A TÖRTÉNELMI REGÉNY KLASSZIKUS FORMÁJA .

I.

A történelmi regény keletkezésének társadalmi-történelmi feltételei.

A történelmi regény a 19. század kezdetén, Napóleon bukása körüli időben keletkezett. (Walter Scott "Waverley"-e 1814-ben jelent meg.) Magától értetődő, hogy vannak történelmi témájú regények már a 17. és 18. században, sőt akinek kedve tartja, az antik történetek vagy a mítoszok középkori feldolgozását is a történelmi regény "előfutárának" tekintheti és továbbmehet egészen Kínáig vagy Indiáig. Ezen az úton azonban nem fog találni semmit, ami a történelmi regény jelenségét csak valamennyire lényegbevágóan is megvilágítaná. A 17. század ugynevezett történelmi regényei (Scudéry, Calprenède stb.) csak pusztán külsőleges tematikájukat, ~~csak~~ ^{Csak} kosztümüket illetően történelmiak. Nemcsak az alakok pszichológiája, hanem az ábrázolt erkölcsök is teljesen az illető írók korának sajátjai. Még a 18. század leghíresebb történelmi regénye, Walpole "Castle of Otranto"-ja is a történelmet hasonlóképpen csak kosztümként kezeli: itt kizárólag az ábrázolt környezet érdekességéről és furcsaságáról van szó, nem pedig egy konkrét történelmi kor művészileg hű ábrázolásáról. A Walter Scott előtti ugynevezett történelmi regényből éppen a sajátosan történelmi hiányzik: vagyis a cselekvő emberek különösségének koruk történelmi

sajátosságából való levezetése. A nagy kritikus, Boileau -- aki nagyon szkeptikusan vélekedett kortársainak történelmi regényeiről -- csak az alakok társadalmi és pszichológiai igazságára fektet súlyt: azt követeli, hogy egy uralkodó másképp szeressen, mint egy pásztor stb. Látóköre¹⁰n még kívül esik⁹ a valóság költői¹¹ ábrázolásában¹² a történelmi igazság¹ kérdése².

De ~~min~~ a 18. század nagy társadalmi regényirodalmának *Szintén* nem probléma az ábrázolt emberek konkrét időbeli meghatározottsága, jóllehet kora, erkölcsének és lélektanának ábrázolásában a világirodalom történetében irányt szabó áttörést hajtott végre a valóság felé. A jelent rendkívüli plaszticitással és élethűséggel rajzolja, de naivul, eleve létezőnek fogja fel: miből és hogyan fejlődött ki ez a jelen, ez a kérdés még nem merül fel az írói alkotás folyamán. A történelmi kor ábrázolása ezen elvontságának megvannak a következményei a történelmi színhely rajzára nézve is. Lesage korá Franciáországának ~~leg~~ legnagyobb mértékben valószínű rajzát minden további nélkül, zavartalanul áthelyezheti Spanyolországba. ¹Swift, ²Voltaire, ³sőt még maga ⁴Diderot is szatirikus regényeiket a soha és sohol-szige⁵tén játszatták, persze valószínűsítve visszatükrözve az akkori Anglia és Franciaország lényeges vonásait. *A magyar Korának* sajátosságát azonban nem látják történelmien.

Mitsem változik ez az alapvető beállítás azáltal, hogy a realizmus mind erőteljesebb előnyomulása nagy írói erővel napvilágra hozza a jelen sajátos vonásait. Gondoljunk csak az olyan regényekre, mint "Moll. Flanders", "Tom Jones" stb. Ezek nagyvonalú jelenábrázolásokban még a kortársi történelem jelentős eseményei is feltűnnek az ábrázolt emberek sorsával cselekményszerűen kapcsolódnak egybe. Ezáltal különösen Smollettnél és Fieldingnél a cselekmény helye és ideje sokkal energikusabban konkrétizálódik,

mint ahogy ez a társadalmi regény régebbi korzakaiban, sőt még a kortárs franciáknál is általában szokás volt. Fielding még bizonyos mértékű tudatossággal is rendelkezik a gyakorlatot illetően, amely a regényt az ábrázolt emberek és események történelmi különösségének megragadása irányában konkretizálja. Önmagát a polgári társadalom történetírójának nevezi.

Egyáltalán a történelmi regény eme előtörténetének elemzésénél szakitani kell a romantikus-reakciós legendával, mintha a felvilágosodás korának semmiféle érzéke és fogékonysága a történelem iránt nem lett volna, mintha a történelmi érzéket csak a francia forradalom ellenfelei, mint Burke, De Maistre stb. fedezték volna fel. Elég csak Montesquieu, Voltaire, Gibbon és mások rendkívüli történetírói teljesítményeire gondolnunk ahhoz, hogy ~~ezt~~ legendát ^{Szövegünk} lejjebb szállítsuk.

Azonban itt az a feladat, hogy konkretizáljuk a történelmi érzék francia forradalom előtti és utáni sajátos jellegét. Így láthatjuk meg világosan, milyen társadalmi és ideológiai talajon keletkezhetett a történelmi regény. És itt alá kell húzni, hogy a felvilágosodás történetírása alapvonalaiban a francia forradalom ideológiai előkészítése volt. A történelemnek olykor nagyszerű ^{valamint} sok új ténnyt és összefüggést felfedő konstrukciója arra szolgált, hogy az "észszerűtlen" feudál-abszolutista társadalom megdöntésének szükségszerűségét bizonyítsa, hogy a történelem tapasztalataiból azon elveket vezesse le, amelyek segítségével "észszerű" társadalmat, "észszerű" államot lehet teremteni. Ezért áll a felvilágosodás történelemelméletének és gyakorlatának középpontjában az antik kor. Az antik államok nagysága és pusztulása okainak kiderítése a társadalom jövődő átalakításának egyik legfontosabb elméleti előmunkálata.

Ez mindenekelőtt Franciaországra vonatkozik, a harcos

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

felvilágosodás korának szellemileg vezető országára. Valamivel másképp áll a helyzet Angliában. A 18. századi Anglia gazdaságilag ugyan a legnagyobb fejlődési folyamat korszakában van, amikor az ipari forradalom gazdasági-társadalmi előfeltételei terem²tődnek¹ meg, politikai tekintetben azonban már egy forradalomutáni ország. A polgári társadalom elméleti leküzdésében és kritikájában, a politikai gazdaságtan elveinek kidolgozásában a történelemnek történelemként való felfogásának mozzanatai tehát nagyobb szerepet játszanak, mint Franciaországban. Azonban az ilyen sajátosan történelmi nézőpont következetes keresztülvitele és tudatossága az összfejlődésben csupán epizódikus marad. Az igazában uralkodó közgazdasági teoretikus a 18. század végefelé Adam Smith. James Steuart - aki a kapitalista gazdaság problémáját sokkal történelmibben vetette fel, aki a tőke keletkezési folyamatának vizsgálataival foglalkozott - nagyon hamar az elfeledtetés sorsára jut. Marx a következőképpen jellemzi e két jelentős közgazdász különbségét: Steuart "érdeme a tőke felfogását illetően annak bebizonyításán alapszik, mikép megy végbe az elkülönülési folyamat a termelési feltételek - mint meghatározott osztályok sajátja - és a munkaerő között. A tőke ezen keletkezési folyamatával - anélkül, hogy közvetlenül mint ilyet fogná fel (kiemelés tőlem L. Gy.), ámbár a nagyipar feltételének tekinti - sokat foglalkozik, a folyamatot főleg a mezőgazdaságban vizsgálja: csak a mezőgazdaság ^{ezen} ~~ennek~~ elkülönülési folyamata által keletkezik nála, helyesen, a manufaktúraipar, mint olyan. Ezt az elkülönülési folyamatot Adam Smith már kész meglevőként előfeltételezi." A gyakorlatilag meglevő történelmi érzék horderejét és a közvetlen jelen ösztönösen jól megfigyelt történelmi sajátossága általánosításának lehetőségét illetően a tudatosság ^{mar ez a} hiánya jellemzi azt a helyzetet, amelyet Anglia nagy társadalmi regényirodalma problémáinak fejlődé-

sében elfoglal. Az írók szemát a hely és idő, a szociális feltételek stb. konkrét (azaz történelmi) jelentőségére irányította, megteremtette az emberek és viszonyok eme hely- és időbeli (vagyis történelmi) sajátossága ábrázolásának megfelelő realista írói kifejezési eszközöket. Azonban mindez, éppugy mint Stuart elméletében, realista ösztönből történt és nem emelkedett a történelemnek, mint folyamatnak, a történelemnek mint a jelen konkrét előfeltételének világos felismeréséig.

Csak a felvilágosodás utolsó korszakában merül fel az irodalom központi kérdéseként elmúlt korok művészi visszatükrözésének problémája. Ez Németországban történik. A német felvilágosodás ideológiája persze eleinte ~~X~~ francia és angol utakon mozog; Winckelmann és Lessing nagy teljesítményei lényegében nem hagyják el a felvilágosodás általános fejlődési vonalát. Lessing - aki ^{lényegesen} ~~minden tekintetben~~ hozzájárul ^(mint erről) ~~ezzel~~ a történelmi dráma problémájának tisztázásához, később részletesen beszélni fogunk - a költőnek a történelemhez való viszonyát még teljességgel a felvilágosodás filozófiájának értelmében határozza meg. Ugy véli, hogy a történelem a nagy drámairónak nem több ~~mint~~ nevek "repertóriumánál".

Azonban röviddel Lessing után, a "Sturm und Drang"-ban már tudatos problémaként tűnik fel a történelem költői leküzdésének (Bewältigung) kérdése. Goethe "Götz von Berlichingen"-je nem csupán a történelmi dráma új virágkorának nyitánya, hanem a Walter Scott-i történelmi regény keletkezését is közvetlenül és erőteljesen befolyásolja. A történelmi elem e tudatos fokozása - melynek első elméleti kifejeződése Herder írásaiban található - Németország különleges helyzetében gyökeredzik, Németország gazdasági-politikai visszamaradottsága és a német felvilágosodás képviselőinek ideológiája közti ellentmondásban. A német felvilágosítók ugyanis, angol és francia elődeik vállain állva,

magasabb fokra
a felvilágosodás eszméit ~~xxxxxxxx~~ fejlesztették. Ezáltal nemcsak
a felvilágosodás egész ideológiájának mélyén fekvő általános
ellentmondások lépnek élesebben előtérbe, mint Franciaország-
ban, hanem a felvilágosodás eszméi és a német valóság közti sa-
jatos ellentét is erőteljesen ^{felzárva} ~~elzárva~~ kerül.

Angliában és Franciaországban a polgári forradalom
~~xxxxxxxxxxxx~~ gazdasági, politikai és ideológiai előkészítése és
beteljesítése, valamint a nemzeti állam megalkotása egy és ugya-
naz a folyamat. Bármily erős legyen is a polgári-forradalmi pa-
triotizmus, bármily fontos műveket hozzon is létre (Voltaire: Hen-
riade-ja), ^{multbaf} ~~multbaf~~ fordulásában az "észszerűtlenség" felvilá-
gosodásbeli kritikájának tulsulyra kell jutnia. Egész másképp áll
ez Németországban. A forradalmi patriotizmus itt a nemzeti szét-
szakítottságba ütközik, mégpedig az ország politikai és gazdasá-
gi szétszabdaltságába, melynek kulturális és ideológiai kifejező-
dése francia importáru. Hisz mindaz, amit a kis német udvarokban
kulturaként, mindenekelőtt alkulturaként produkáltak, nem ^{több,} ~~azért~~
mint
a francia udvar szolgái utánzásaként. A kis udvarok tehát nem csu-
pán politikai akadályai a német egységnek, hanem ideológiailag
is akadályozzák a német polgári élet szükségleteiből fakadó kul-
tura fejlődését. A felvilágosodás német formájának ezért szük-
ségszerűen éles polémiát kell folytatnia e francia kultúra el-
len és a forradalmi hazafiság e vonását ott is megtartja, ahol
az ideológiai harc lényeges tartalma a felvilágosodás különböző
fejlődési fokai közti ellentmondás (Lessing harca Voltaire
ellen) .

E helyzetből szükségképpen következik a német törté-
nelemhez való visszafordulás. A nemzeti újjászületés reménye ere-
jét részben a mult nemzeti nagyságának újjáélesztéséből meríti.
E nemzeti nagyságért való harc megköveteli, hogy Németország ha-
nyatlásának és széthullásának történelmi okait felderítsék és

"A nyugalom a polgár első kötelessége" - ez volt az abszolutizmus háborúinak jelmondata.

Egy csapással megváltozik ez a francia forradalommal. A francia köztársaságot az abszolút monarchiák elleni védelmi harca tömeghadseregek megteremtésére kényszerítette. A zsoldos és tömeghadsereg közti különbség azonban éppen a lakosság tömegéhez való viszonyát tekintve minőségi. Ha nem deklaszáltak kis csoportjait akarják ~~szerezni~~ a hivatásos hadseregbe verbuválni, vagy kényszeríteni, hanem tömeghadsereget kell ^{terem-} ~~tenni~~ ^{teni}, úgy a háború tartalmát és célját a tömegek előtt propagandisztikusan világossá kell tenni. Ez nemcsak Franciaországban van így a forradalom védelmezése és későbbi támadó háborúk idején. A többi államok is, amennyiben tömeghadsereg szervezésére térnek át, erre kényszerülnek. (Gondoljunk csak a német irodalomnak és filozófiának a jénai csata idején ebben a propagandában betöltött szerepére.) Lehetetlen azonban, hogy ez a propaganda pusztán az egyes elszigetelt háborúkra korlátozódjék. Fel kell ~~támasz~~ ^{a)} támaszítani a harc szociális tartalmát, történelmi előfeltételeit és körülményeit, összefüggésbe kell hozni a háborút a nemzet egész életével és fejlődési lehetőségeivel. Elég, ha itt rámutatunk a forradalom vívmányai megvédelmezésének jelentőségére Franciaországban, a tömeghadsereg megteremtésének egybekapcsolására politikai és szociális reformokkal Németországban és más országokban.

A nép belső élete a modern tömeghadsereggel egészen más módon kapcsolódik egybe, mint ez ~~az~~ a régebbi időszak abszolutisztikus hadseregeinél lehetséges volt. Franciaországban a nemesi tisztikar és a közlegénység közti válaszfal leomlik: most mindenki ^{előtt} ~~szemben~~ nyitva áll a ~~francia~~ hadsereg legmagasabb tisztségeihez való felemelkedés útja és általánosan elterjedt felismerés az, hogy ezek a korlátok ^{at} éppen a forradalom döntötte le.

És még magukban a forradalom ellen harcoló országokban is elkerülhetetlen, hogy a rendi korlátokon legalább bizonyos részeket üssenek. Elég csak Gneisenau írásait olvasni ahhoz, hogy ~~lássuk~~ lássuk, mily világos az összefüggés e reformok és a francia forradalom által teremtetett új történelmi helyzet között. Ehhez járul még az is, hogy a háború ~~alatt~~ alatt a hadsereg és a nép közti korábbi válaszfalakat is le kell rombolni. Tömeghadsereget ugyanis lehetetlen raktárakból ellátni. Mivel a hadsereg rekvi-rálásból látja el magát, elkerülhetetlen, hogy közvetlen és állandó kapcsolatba jusson ama ország népével, amelyben a háborút viselik. Persze ez a kapcsolat nagyon gyakran rablásból és sarcolásból áll, azonban mégsem mindig. Nem szabad elfelejteni, hogy a forradalom háboruit és még részben Napoleonéit is tudatosan propagandaháboruként viselték.

És végül: a háborúk roppant mennyiségi kiterjesztése is minőségileg új szerepet játszik, a látókör rendkívüli kiszélesedését hozza magával. Míg az abszolutizmus zsoldoshadseregeinek háborúi legnagyobb részt várakért stb. vívott kicsinyes csatározásokból álltak, most egész Európa hadszínterré válik. Francia parasztok előbb Egyiptomban harcolnak, majd Olasz~~országban~~ és Oroszországban; német és olasz segédcsapatok résztvesznek az Oroszország elleni hadjáratban, majd német és orosz csapatok, Napoleon leverése után bevonulnak Párisba stb. Amit azelőtt csak egyes, leginkább kalandos hajlamú individuumok éltek ~~élt~~ meg: tudniillik Európának, vagy legalábbis egy ~~magyarországnak~~ bizonyos részének megismerését, - az ebben a korszakban százezrek és milliók tömegélményévé válik.

Igy teremtnének meg annak konkrét lehetőségei, hogy az emberek saját létüket történelmileg meghatározottnak tekintsék, hogy a történelemben ^{olyan} ~~valamit~~ lássanak, ami mindennapi létük-

be mélyen belenyulik, ami közvetlenül vonatkozik arra. Szükség-
telen itt a Franciaországban magában végbemenő társadalmi átala-
kulásokról beszélni, hisz minden további nélkül ~~hisz~~ evidens, hogy
e korszak nagy és gyorsan egymásra következő fordulatai ~~menyire~~
~~átformálták~~ ^{menyire} átformálták az egész nép gazdasági és kulturális életét.
Azonban ² ¹ ³ Arra utalnunk kell, hogy a forradalom hadseregei és ké-
sőbb Napoleonéi is sok általuk meghódított helyen a feudalizmus
maradványait egészében vagy részben likvidálták, így például a
Rajna mentén és Észak-Olaszországban. A Rajnavidéknek Németor-
szág többi részével való, ~~kulturális~~ még a negyvennyolcas forradalomban is erősen érezhető ~~kulturális~~
társadalmi és kulturális ellentéte a napoleoni korszak öröksé-
gének része. ~~XX~~ ^{és} E társadalmi átalakulások ~~széles tömegek~~ a francia
forradalom közti összefüggés ~~széles tömegek~~ ^{előtt világos}
Ismét hadd utaljunk itt néhány irodalmi tükrözésre. Heine ifju-
kori emlékezései mellett nagyon tanulságos Stendhal "Chartreuse
de Parme"-jének ~~első fejezeteit~~ első fejezeteit olvasnunk, melyekből meglát-
hatjuk, mily kiolthatatlan benyomást keltett a francia uralom
Észak-Olaszországban.

A polgári forradalom lényegéhez tartozik, hogy a-
mennyiben komolyan végigviszik, hogy a nemzeti gondolat a leg-
szélesebb tömegek tulajdonává válik. Csak a forradalom és a na-
poleoni uralom következtében válik Franciaországban a nemzeti
érzés a parasztság, a kispolgárság alsóbb rétegei stb. élményé-
vé és birtokává. Csak ezt a Franciaországot élték át saját or-
szágukként, magukteremtette hazájukként.

Azonban a nemzeti érzés és egyuttal a nemzeti tör-
ténelem iránti érzék és megértés nemcsak magában Franciaország-
ban támad életre. A napoleoni háborúk mindenütt a nemzeti érzés
mullékán, a napoleoni hódításokkal szembeni nemzeti ellenállás

hullámát és a nemzeti önállóságért való lelkesedés élményét idézik elő. E mozgalmak persze legnagyobbbrészt, Marx szavaival élve, "regeneráció és reakció" keverékei. Így van ez Spanyolországban, Németországban stb.^A Lengyelország önállóságáért ^{for-} ~~har-~~ ^{duk} harc, a lengyel nemzeti érzés fellángolása ellenben főirányát tekintve progresszív. Azonban bármennyire is az a helyzet, hogy az egyes nemzeti mozgalmakban "regeneráció és reakció" keveredett, mégis világos, hogy ezek a mozgalmak, ^{nak} amelyek igazi tömegmozgalmak voltak, éppen a történelmi érzéket, a történelem élményét széles tömegekbe be kellett ^{oltaniuk.)} ~~terjeszteni~~. A nemzeti önállóságra és sajátosságra való hivatkozás szükségképpen kapcsolódik egybe a nemzeti történelem újraélesztésével, a múlt, az a letűnt nagyságra, a nemzeti szégyen mozzanataira, ^(múlt emlékeztetővel) - haladó, vagy reakciós ideológiák következnek bár ebből.

Igy a történelem e tömegélményében/egyfelől/ a nemzeti elem a társadalmi átalakulás problémáival kapcsolódik egybe, ~~ezzel~~ ^{egybekapcsoltsága a világtörténe-} másfelől a nemzeti történelem ~~kapcsolatában~~ ^{lemmel} mind szélesebb körökben válik tudatossá. A fejlődés történelmi jellegének ez a fokozódó tudatossága kezd belejátszani a gazdasági viszonyok és az osztályharc megítélésébe is. A 18. században a kezdődő kapitalizmusnak csak egyes, szellemesen paradox kritikussai hasonlították össze a munkások tőkés kizsákmányolását a régebbi korok kizsákmányolási formáival, hogy a kapitalizmust, mint még embertelenebb formát leplezzék le. (Linguet). A francia forradalom elleni ideológiai harcban ~~az ilyen gazdaságilag~~ ^(ilyen - gazdaságilag persze lapos, reakciós tendenciósus - összehasonlítás) ~~persze lapos, reakciós tendenciósus~~ összehasonlítása a forradalom előtti és utáni társadalomnak, szélesebb méretben: kapitalizmusnak és feudalizmusnak a legitimista romantika harci kiáltásává válik. A kapitalizmus embertelenségét, a szabadverseny zűrzavarát, a kicsinyeknek a nagyok által való megsemmisítését,

mindennek áruvá válása következtében a kultúra lealacsonyodását,
- mindezt többnyire reakciós célzatossággal a középkor társadal-
mi idilljével, ~~mint minden osztály békés együtt-~~
működésének időszakával, mint a kultúra szerves fejlődésének ko-
rával állítják szembe. De még ha többnyire tulsulyban is van e-
zekben a polémikus írásokban a reakciós tendencia, mégsem sza-
bad elfelejteni, hogy ebben az időszakban tűnik fel először az
az elképzelés, hogy a kapitalizmus az emberi fejlődésnek egy tör-
ténelmileg meghatározott korszaka, mégpedig nem is a kapitaliz-
mus nagy teoretikusainál, hanem ellenfeleiknél. Elég itt Sismon-
dina hivatkozni, aki elvi kérdésfeltevéseinek minden elméleti
zavarossága ellenére a gazdasági fejlődés egyes történelmi pro-
blémáit nagy^{on} világosan felvetette. Gondoljunk csak arra a megha-
tározására, hogy az ókorban a proletariátus a társadalom költség-
gén élt, míg az ujkorban a társadalom él a proletariátus költ-
ségén.

Már ezekből a megjegyzésekből is világos, hogy a törté-
nelmiség tudatosításának tendenciái^{a)} csúcspontjukat (Napoleon bu-
kása utáni korszakban, a restauráció és a Szentszövetség idején
érik el. Persze a történelmiségnek kezdetben uralkodó^{vá} és hiva-
talossá váló szelleme reakciós és lényegében áltörténelmi. A le-
gitimizmus történelemfelfogása, publicisztikája és szépirodalma
a történelmi~~szellem~~ szellemét a felvilágosodással, a francia forra-
dalom eszméivel ^{szöges} ~~élt~~ ellentétben fejleszti ki. A legitimizmus
ideálja a francia forradalom előtti állapotok~~xxxxxxxx~~ visszaté-
rése, tehát a korszak legnagyobb történelmi eseményének kitör-
lése a történelemből.

E felfogás szerint a történelem csendes, észrevétlen,
természetszerű, "szerves" növekedés. Ez annyit jelent, hogy a
társadalom fejlődése - amely alapjában véve ^{vizsgalmi állapot} ~~természetszerű~~ - sem-

mit sem változtat a társadalom tiszteletreméltó, legitim berendezéseiről, és mindenek előtt semmit sem változtat tudatosan. A történelemből az emberi aktivitást teljesen ki kell kapcsolni. Sőt a német történelmi jogiskola még a népek új törvényeket teremtő jogát is elvitatja és a régi, tanka ^{-barka} feudális szokásjogoknak "szerves növekedést" szán.

Ezen az alapon tehát, a történelmiség, ^{a felvilágosodás} ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ "elvont", "történelmietlen" ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ szelleme elleni küzdelem zászlaja alatt ~~altörténelmiség~~ jön létre, a mozdulatlanság és a középkorhoz való visszatérés ideológiája. A történelmi fejlődést e re-
^{politikai} ~~akciós/célok~~ érdekeihez könyörtelenül hozzáidomítják, miközben a reakciós ideológia belső hazugsága még azáltal is fokozódik, hogy Franciaországban a restauráció gazdaságilag ~~arra~~ kényszerül, hogy társadalmilag összeférjen az időközben megerősödött kapitalizmussal, sőt hogy részben támaszkodjon is rá gazdaságilag csak úgy, mint politikailag. (A reakciós kormányok helyzete hasonló Poroszországban, Ausztriában stb.) Ezen az alapon kell a történelmet újraértékelni. Chateaubriand azon fáradozik, hogy az antik történelmet revideálja és ezáltal a jakobinus és napoleoni korszak régi forradalmi példaképeit ^{történelmileg} ~~lelkész~~ lelkészienyelje. Ő és a reakció más ~~altörténelmszei~~ hazugul idilli képet rajzolnak a középkor felülmulthatatlanul harmónikus társadalmáról. A középkor ilyen történelmi felfogása szabj ~~xxxxxxxxxx~~ irányt ~~x~~ a restaurációs kor romantikus regényeinek a feudalizmus ábrázolásának.

A, legitimista ~~altörténelmiségnek~~, eszméi alacsonyrendűsége ellenére, rendkívül erős hatást vált ki. Ámbár torz és hazug, ~~len~~ mégis történelmileg szükségszerű kifejezője ama nagy átalakulási korszaknak, amely a francia forradalommal veszi kezdetét. És a fejlődés új foka, amely éppen a restaurációval in-

lekezdett, osztályharcokból, amelyek az egész "idilli középkor"on
végig lomboltak és amelyeknek utolsó döntő fejezete a nagy fran-
cia forradalom volt. E gondolatkörből merül fel először a törté-
nelem első észszerű periodizálásának kísérlete, arra irányuló ki-
sérlethez, hogy a jelen történelmi sajátosságát és keletkezését
észszerűen és tudományosan megragadják. Az első ilyen nagyszabású
periodizálási kísérletre már a francia forradalom közepette vál-
lalkozik Concordet történetfilozófiai főműve. A restauráció kor-
szaka továbbfejleszteti és tudományosan kiépíti ezeket a gondolatok-
kat. Sőt a nagy utópisták műveiben a történelem periodizálása már
tulnag a polgári társadalom látókörén. És még ha fantasztikus u-
takon is következik be itt az átmenet, a tullepés a/
kapitalizmuson, ~~mi~~ mégis
kritikai, történelmi és tudományos alapvetése, különösképpen Fou-
rier-nél, a polgári társadalom ellentmondásainak megsemmisítő bi-
rálatával kapcsolódik egybe. Fourier-nél, a szocializmusról és a
szocializmushoz vezető utakról való elképzeléseinek fantasztikus
volta ellenére a kapitalizmus képe oly lenyűgöző világossággal je-
lenik meg a maga ellentmondásosságában, hogy e társadalom törté-
netileg átmeneti jellegének gondolata már kézzelfoghatóan és plasz-
tikusán áll előttünk.

Az emberi haladás gondolati megvédelmzésének új ezen
új ~~feladat~~ ^{korzaka} a hegeli filozófiában lelta meg a maga ~~gym~~ filozófiai
kifejezését. A történelmi főkérdés, mint láttuk, a francia forra-
dalom szükségszerűségének bizonyítása volt, annak bizonyítása, hogy
forradalom és történelmi fejlődés nem ellentétek, mint ahogy azt
a feudális legitimizmus apologetái állították. A hegeli filozófia
alapozza meg filozófiailag e történelmi felfogást; történelmileg
mennyiség minőségbe való átcsapásának/
nézve a/Hegel által felfedezett alaptörvénye(Weltgesetz) filozófi-
ai módszertan ama felfogás számára, mely szerint a forradalom
szükségszerű, szerves ~~xéxx~~ alkotórésze az evolúciónak és valósá-

gos fejlődés" a mértékarányok ilyen eseménysorát" nélkül a valóságban lehetetlen és filozófiailag elképzelhetetlen.

Ezen az alapon jön létre a felvilágosodás emberfelfogásának filozófiai meghaladása. A történelem megértésének legnagyobb akadályát ugyanis abban állt, hogy a felvilágosodás az ember lényét ^{meg} változtathatatatlannak fogta fel, oly módon, hogy a változások a történelem folyamán szélső esetekben csak a kosztüm átalakulását és általában csak ^{az} egy és ugyanazon ember erkölcsi felemelkedését és hanyatlását jelentették. A hegei filozófia az újonnan keletkezett haladó történelmiség minden konzekvenciáját levonja. Az embert saját maga termékének, a történelemben folytatott tevékenysége produktumának tekinti. És még ha ez a ~~xxx~~ történelmi folyamat idealista módon a feje tetejére állítva is jelenik meg, még ha hordozóját "világsszellemé" ~~xx~~ misztifikálja is Hegel, mégis e világsszellemet is a történelmi fejlődés dialektikája megtestesülésének tekinti. "Igy a szellem benne (a történelemben, L.Gy.) önmagával áll szemben, magamagát kell túlhaladnia, mint céljának igazi ellenséges akadályát: a fejlődés...a szellemben...kemény, végnélküli harc önmaga ellen. A szellem a ~~xxxxx~~saját fogalmát akarja elérni, azonban önmaga rejti el ugyanezt, büszkén és önélvezettel telve önmagának ebben az elidegenedésében...A szellemi alakokkal másképp áll ez (mint a természetben L.Gy.), itt a változás nem csupán a felszínen, hanem a fogalomban megy végbe. A fogalom maga az, ami itt hegeszítést nyer." Hegel itt, persze idealisztikus és absztrakt módon, de találó jellemzését adja annak az ideológiai fordulathoz, amely korábban bekövetkezett. A korábbi idők gondolkodása ~~ingxxx~~ minden társadalmi történés végzetes-törvényszerű felfogásával és a társadalom fejlődésébe való tudatos beleavatkozás lehetőségeinek túlbecsülése közti antinómián belül ingadozott. Azonban az antinómia mindkét oldalára

nézve az elveket "történelemfelettinek", "az ész" "örök" lényegéből származónak képzeltek el. Hegel ellenben a történelemben folyamatot lát, amelyet a történelem belső mozgató erői hajtának előre egyfelől, másfelől amelynek hatása az emberi élet minden jelenségére, a gondolkodásra is kiterjed. Az emberiség egész életét nagy történelmi folyamatnak tekinti.

Ezzel mind konkrétan történelmileg, mind filozófiailag ~~új~~ új humanizmus, a haladás új fogalma keletkezett. ~~úgyan~~ Humanizmus, amely a francia forradalom vívmányait a jövő emberi fejlődés elveszithetetlen alapjaként akarja megőrizni, amely a francia forradalmat (és a forradalmat a történelemben egyáltalán) az emberi haladás elengedhetetlen alkotóelemének fogja fel. Persze ez az új, történelmi humanizmus is saját korának gyermeke és nem tud túllépni e kor látókörén -, legfeljebb fantasztikus formában, mint ahogy ezt a nagy utópisták tették. E korszak jeles humanistái paradox helyzetben vannak: megértik/a forradalmak szükségességét a múltban és ~~szükségességét~~ látják minden ésszerűségnek és igenlésnek alapját a jelenben, ámde az új jövő fejlődést immár ~~úgyan~~ e vívmányok alapján végbemenő nyugodt evolúciónak fogják fel. A pozitívét - mint ezt M. Lifschitz a hegeli esztétikáról írt cikkében nagyon helyesen kimutatja - a francia forradalom által teremtett új világállapotban keresik és azt hiszik, hogy ennek a pozitívnek végérvényes megvalósításához nincs szükség új forradalomra.

A polgári humanizmus ~~szükség~~ gondolatilag és költőileg egyaránt utolsó nagy korszakának a felfogásának a kapitalizmus később (és részben egyidejűleg) meginduló sivár és lapos apológiájához nincs ~~szükség~~ semmi köze. E felfogás a haladás minden ellentmondásának kiméletlenül őszinte kutatására és feltárására épül fel. Nem riad vissza a jelen semmiféle bírálatától.

És ha ¹ ³ ² nem képes is tudatosan túllépni ~~szűk~~ korának szellemi látókörén, mégis a saját történelmi helyzet ellentmondásosságának nyomasztó élménye mély árnyékot vet az egész történelemfelfogásra. Az az érzés, hogy - ellentétben a tudatos filozófiai-történelmi felfogással, amely végtelen, nyugodalmas haladást hirdet - az emberiség utolsó, rövid, visszahozhatatlan gondolati virágzását élik át, kifejezésre jut e korszak legjelentősebb képviselőinél, nem tudatos jellegének megfelelően nagyon különböző módon. Emellett, ugyanezen oknál fogva, az érzés hangsúlya nagyon rokon. Gondoljunk csak a "lemondás" elméletére az öreg Goethénél, Hegel "Minerva baglyára", amely csak az alkony beálltakor kezdi meg röptét, a világvéghangulatokra Balzacnál stb. Csak a negyvennyolcas forradalom állította e korszak még élő képviselőit ~~X~~ választás elé: vagy felismerik az emberiség új fejlődési korszakának perspektíváját és még ha a kedély tragikus hasadásával is, mint Heine, de igenlik, vagy a hanyatló kapitalizmus apologetájává süllyednek, amint azt Marx közvetlenül a negyvennyolcas forradalom után oly jelentős emberekről, mint Guizot és Carlyle kritikailag bebizonyította.

II.

W a l t e r S c o t t .

Ezen a történelmi alapon keletkezett Walter Scott tevékenysége folytán a történelmi regény. Ezt az összefüggést azonban egy pillanatra sem szabad az idealista "szellemtörténet" értelmében felfogni. Ez utóbbi éleselméjű hipotéziseket állítana fel arról, ~~hogy~~ mily kerülőutakon jutottak el a hegeli gondola-

tok Scotthoz, vagy hol, melyik elfelejtett irónál találhatók ^{Biztosan} ~~meghíszhatóan~~ tudjuk, hogy Scott és Hegel történelmiségének közös forrásai. /Walter Scott nem ismerte a ~~Hegeli~~ ^{Hegeli} filozófiát, és még ha kezébe jutott volna is, valószínűleg egy szót sem értett volna belőle. /^{Sőt még} ~~a~~ restauráció korszaka nagy történészeinek új történelemfelfogása is később jelenik meg, mint Scott művei, ~~és~~ amelyek bizonyos kérdésfeltevéseket tekintve befolyásolják azt. Az egyes "befolyások" utáni divatos filozófiai-filológiai szimatolás a történetírás számára éppoly terméketlen, mint a régi filológiai szaglászás egyes írók egymásra gyakorolt hatása után. Scottal kapcsolatban különösképpen divat volt másod- és harmadrangu írók hosszú sorát felhozni (Ratcliffe stb.), akik állítólag Scott fontos irodalmi előfutárai voltak. Mindez egyetlen lépéssel sem visz bennünket közelebb annak megértéséhez, mi az új Scott művészetében, a történelmi regényben.

Megkíséreltük ama gazdasági-politikai átalakulások általános kereteinek ^{körvonalazását} ~~felvázolását~~, amelyek a francia forradalom következtében egész Európában ~~ke~~ létrejöttek; az előző megjegyzésekben röviden vázoltuk ezek ideológiai utóhatását. Ezek az események, az ember létének és tudatának ^{ez az Európában végbe ment} ~~átalakulása~~ ~~utóhatása~~ teremtett ~~www~~ gazdasági és ideológiai alapot Walter Scott történelmi regényének keletkezéséhez. Azon ^{indulások} ~~egyes~~ ~~historia~~ biográfiai kimutatása, amelyekből Scott előtt ez ^{is az} ~~váramlatok~~ tudatosakká váltak, a történelmi regény igazi keletkezéstörténete szempontjából semmiféle jelentőséggel nem bír. Annál kevésbé, mivel Scott ama nagy írók sorába tartozik, akiknek mélysége tulnyomórészt ábrázolásaikban jut kifejezésre, oly mélység, amelyet ők maguk gyakran nem is értenek, mert az személyes nézeteikkel és előítéleteikkel elmentésben az anyag valóban realista megformálásából keletkezett.

A Scott-féle történelmi regény egyenesvonalu folytatása a 18. század nagy realista társadalmi regényének. Scott el-

méletileg általában nem nagyon mélyreható tanulmányai ezekről az írókról az említett irodalom intenzív ismeretét, beható tanulmányozását mutatják. Azonban alkotói tevékenysége mégis valami teljességgel újat jelent velük szemben. Kortársai világosan felismerték ezt az újat. Puskin írja róla: "Walter Scott befolyása kora irodalmának minden területén érezhető. A francia történészek új iskolája Scott regényirodalmának befolyása alatt jött létre. Teljesen új forrásokat mutatott nekik, amelyek addig ismeretlenek voltak, a Shakespeare és Goethe alkotta történelmi dráma létezése ellenére is..." És ~~xxxxx~~ Stendhal "La Chartreuse de Parma"-járól írt bírálatában Balzac kiemeli azokat az új művészi vonásokat, amelyeket Walter Scott regények ^{történés} honosított meg az epikai irodalomban: az erkölcsök és a ~~xxxxxxxxxxxxx~~ körülményeinek széles ábrázolását, a cselekmény drámai jellegét és ez utóbbival szoros összefüggésben a dialógus új jelentős szerepét a regényben.

Nem véletlen, hogy a regény ~~xxxxx~~ ^{ezen} új típusa éppen Angliában keletkezett. Már utaltunk a 18. századi irodalom tárgyalásánál e kor angol regényének fontos realista vonásaira és ^{ezeket az} ~~xxxxxxxxxxxxx~~ akkori ~~xxxxxxxxxxxxx~~ Franciaországgal és Németországgal ellentétes fejlődés ~~forradalomutáni~~ jellegének szükségszerű következményeként jellemeztük. ~~xxxxxxxx~~ Most, olyan korban, amikor egész Európán, haladó osztályain és ideológusain is - átmenetileg - forradalomutáni ideológia uralkodik, ezeknek a vonásoknak Angliában egész ~~xxxxxxxxxx~~ különös élességgel előtérbe kell kerülniük. Mert Anglia most ismét a fejlődés mintaállama lett a kontinens legtöbb ideológusa számára, persze más értelemben, mint a 18. században. Akkoriban a polgári szabadságjogok igazi megvalósítása hatott ^{a példa erejével} ~~xxxxxxxxxxxxx~~ a kontinens felvilágosítóira. Most a haladás történelmi ideológusainak szemében Anglia az ő értelmükben vett történelmi fejlődés klasszikus példajaként jelenik

séges "középen" nyugodtak meg. Így keletkezett a szászok és normannok harcából a sem szász sem normann angol nép, így követte a fehér és vörös rózsá véres háboruját a Tudor dinasztia ~~irányítása~~ és ~~xxxxxxxxxxxx~~ különösképpen Erzsébet királynő dicsőséges uralma, így ama osztályharcok ~~közé~~ is, amelyek Cromwell forradalmában kifejezésre jutottak, hosszú ingadozások és sok polgárháború után végülis a "dicsőséges forradalom" eredményeként a mai Angliában ~~meg~~ egyenlítődték ~~ki~~.

Az angol történelem felfogása Walter Scott regényeiben a ~~fejlesztés~~ ^{előző} fejlődés ^{nek} közvetlenül ki nem mondott - távlatot ^{írója} ad tehát, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ felfogásának megfelelően. És nem nehéz észrevenni, hogy ez a távlat ^{ama} lemondó "pozitivitással" nagyon sokban rokonságot mutat, amelyet e korszak gondolkodóinál, tudósainál és költőinél a kontinensen megfigyeltünk. Walter Scott az akkori Anglia ^{ama} ~~ilyen~~ becsületes tory-jai közé tartozik, akik semmit nem szépítenek a kapitalizmuson, akik nemcsak világosan látják a nép/nyomorát, amelyet a régi Anglia összeomlása magával hoz, hanem mélyen átérzik is, akik azonban, éppen konzervatizmusuk következtében, nem fejtenek ki heves ellenzéki-séget az új fejlődés általuk elutasított vonásaival szemben. Walter Scott nagyon ritkán beszél a jelenről. Nem veti fel regényeiben ^{az angol jelenkor szociális kérdéseit,} a burzsoázia és a proletariátus közötti osztályharc kezdődő kiéleződését. Amennyiben ezekre a kérdésekre saját maga számára válaszolni képes, az egész angol történelem legfontosabb szakaszain költői ábrázolásának kerülőútján válaszol rájuk.

Scott nagysága paradox módon szorosan egybe van kötve gyakran korlátozott konzervativizmusával. Keresi a szélsőségek közötti "középutat" és arra törekszik, ^{remélt az} ^{naik a} hogy ~~az~~ ut ~~történelmi~~ ^{történelmi} realitását az angol történelem nagy válságainak ábrázolása kapcsán költőileg bizonyítsa. Ábrázolásának ez az alaptendenciája rögtön

kifejezésre jut a meseszöveg^{nek} és a központi alak kiválasztásának módjában. A scotti regény "hőse" mindig egy többé-kevésbé közép-szerű, átlagos angol gentleman. Ez általában egy bizonyos, soha nem kiemelkedő gyakorlati okossággal, bizonyos erkölcsi szilárd-~~xxix~~ssággal és tisztességgel rendelkezik, amely még az önfelál-
dozás képességéig is elér, azonban sohasem növekszik emberileg magávalragadó szenvedéllyé, soha nem jelent egy nagy ügy iránti lelkes odaadást. Nem csupán Waverley, Morton, Osbaldiston stb.
~~ilyen~~ az angol kishemesség ilyen korrektül tisztességes átlagkép-
viselője, hanem Ivanhoe, a középkor "romantikus" lovagja is.

A hős ilyen kiválasztását a későbbi kritika, pl. Taine élesen bírálta; Walter Scott³ a költő közepszerűségének⁴ ~~jelét~~ ¹ ~~külső~~ ² látta ebben. Az igazság éppen az ellenkező^{ennek}, Regényeinek ebben a ~~felépítésében~~ ^{je} "közepszerű", csupán korrekt és sohasem hős-szerű "hős" ⁵ körül, ~~Walter Scott rendkívüli, korszakalkotó epikai~~ ^{felépítésében fejeződik ki a legvilágosabban!} tehetsége, ~~a legvilágosabban fejeződik ki, noha~~ ^{ez} ~~íráskor~~ ^{je} ~~íráskor~~ ^{je} pszichológiailag-életrajzilag minden valószínűségé szerint a sa-ját, személyes, kishemesei-konzervatív előítéletei nagy szerepet játszottak e hősök kiválasztásánál.

Mindenekelőtt a romantika visszautasítása, a romantika túlhaladása, a felvilágosodás-korszak realizmusa irodalmi hagyományainak időszzerű ^{tovább} ~~magasabbra~~ fejlesztése fejeződik ki ebben. A ~~íráskor~~ feltörekvő kapitalizmus lealacsonyító, mindent ni-velláló prózája elleni szembehelyezkedésből még a politikailag és ideológiailag haladó költőknél is - akiket sokszor ^{de} ~~még~~ ^{igaz-} ~~általánul~~ ^{is} romantikusoknak fognak fel - a "démoni hős" kelet-kezett. Ez a hőstípus, mint ez különösképpen Byron költészetében megmutatkozik, írói kifejezése annak, hogy a próza e korában a legjobb és legbecsületesebb emberi képességek társadalmilag kü-löncök és fölöslegese~~k~~; lírai tiltakozás ez a hőstípus a próza

uralma ellen. De e tiltakozás társadalmi gyökereinek, sőt történelmi szükségszerűségének és jogosultságának elismerése semmire sem jelenti azt, hogy ennek lírai-szubjektív abszolutizálása nagy objektív költői ábrázoláshoz ut lehetne. Egy valamivel későbbi korszak/^{nagy/}realista alkotói, akik, mint Puskin vagy Stendhal, e típus ábrázolásához visszanyultak, a byronizmust más, magasabb módon haladták túl, mint Walter Scott. ~~Ekkor~~ típus excentrikusságának kérdését/^{ők/}társadalmilag-történelmileg, objektív-epikailag ^{módon} fogták fel és ábrázolták: a jelen történelmi helyzetének olyan fel fogásához emelkedtek fel, amelyben e tiltakozás tragédiája (vagy tragikomédiája) társadalmi meghatározottságainak egész gazdagságban láthatóvá lett. Scottnak e típust illető kritikája és elutasítása nem megy ily mélyre. E típus excentrikusságára vonatkozó felismerése, helyesebben mondva: megérzése viszi őt arra, hogy ki-rekessze azt a történelmi ábrázolás birodalmából. Arra törekszik, hogy a történelem ellentéteit és harcait embereken keresztül ábrázolja, akik pszichológiájukban és sorsukban állandóan reprezentánsai maradnak társadalmi áramlatoknak és történelmi hatalmaknak. Ezt a szemléleti módot Scott kiterjeszti a deklasszáció folyamatára is; mindig társadalmilag és nem individuálisan ~~nézi~~ ~~azt~~ vizsgálja azt. A jelen problémái iránti megértése azonban nem elég mély ahhoz, hogy ezt a kérdést a jelen deklasszációsi folyamatát illetően is megoldja. Ezért kitér e téma utjából és alkotásában megőrzi az igazi epikus nagy történelmi objektivitását.

Már ennél az oknál fogva is teljességgel ~~há~~ hamis Walter Scottban romantikus írótnak látni, ha csak nem akarjuk a romantikát olyannyira kiterjeszteni, hogy az a 19. század első harmadának egész nagy irodalmát átfogja. Ezzel azonban elmosódik ~~az~~ ~~romantika~~ a tulajdonképpen, szorosabb értelemben vett romantika arculata. És ez Walter Scott megértése szempontjából nagy

gel, egyértelműséggel és tömörséggel. És mindenekelőtt: soha ~~de~~ előtte az alkotásnak ezt az irányzatát nem állították tudatosan a valóság ábrázolásának középpontjába.

Vonatkozik ez középszerű hőseire is. Egészen eltekintve attól, hogy ezek az angol "középosztálynak" ^{mind} ~~éppensé~~ emberileg tisztességes és vonzó, ^{mind} korlátolt vonásait ~~kifesz~~ felülmúlhatatlan realitással napvilágra hozzák, a történelem bizonyos válságos átmeneti fokai ^{nak} történelmi totalitásának ^(azt Scottnak) / ábrázolása ^(ban) éppen ilyen középponti alakok megválasztásával ér el soha felül nem mult tökéletességet. Legvilágosabban a nagy orosz kritikus, Bjelinszkij ismerte fel ezt az összefüggést. ^W Walter Scott különböző regényeit éppen abban a vonatkozásban elemzi, hogy a mellékalakok többsége emberileg érdekesebb és jelentősebb, mint a középponti hős, egyúttal ^{élesen} ~~szembes~~ ^{szemben} azokkal a szemrehányásokkal, amelyeket ezért Scottnak tettek. "Igy is kell ennek lenni egy tisztán epikus jellegű műben, ahol a főszemély csak arra szolgál, hogy külsőleges központja legyen a kifejlődő eseményeknek és ahol csupán emberi együttérzésünket ^{kiérdemlő} általános emberi vonásokkal tűnhet ki, mert az eposz hőse az élet maga és nem az ember. Az eposzban az ember ugyyszólván alá van vetve az eseményeknek, amelyek nagyságuk és fontosságuk által beárnyékolják az emberi személyiséget, elfordítják róla ~~a~~ figyelmünket képeik sajátos érdekességével, sokféleségével és sokaságával."

Bjelánszkijnek teljesen igaza van, ha Walter Scott regényeinek tisztán epikus jellegét hangsúlyozza. A regényirodalom egész történetében alig vannak művek - talán Cooper és Tolsztoj kivételével - amelyek a régi eposz jellegéhez ennyire közeljutnak. ~~Mint~~ látni fogjuk, ez a legszorosabban összefügg Scott történelmi tematikájával. Mégpedig nem általában a történelemhez való ~~kapcsolat~~ ^{kapcsolat} fordulással, hanem történelmi tematikájának sajátos ~~mi~~ ^{kéntjével}, a történelem ama korszakainak, ~~korszakainak~~ a tár-

sadalom azon rétegeinek kiválasztásával, amelyekben az ember ^{régi} ~~sz~~ epikai öntevékenysége, az élet/^{ó-epikai/}közvetlen társadalmisága és spontán nyilvánossága megjelenik. Walter Scott ezzel a "hósi korszak" nagy epikai ábrázolójává lesz, ama korszaké, amelyben és amelyből kinő a valódi, Vico és Hegel értelmében vett epika. Walter Scott tematikájának és ábrázolásmódjának ez az igazi epikus jellege, mint később részletesen megmutatjuk majd, a legszorosabban össze van kötve művészetének népiségével.

Mégis Scott művei~~x~~ nem modern kísérletek a régi epika mesterséges új életre ~~sz~~ galvanizálására, hanem valódi és igazi regények. Ha tematikája ^{igen} ~~regény~~ gyakran visszanyulik/a ^{is/} "hősök korába", az emberiség gyermeki korszakába, az ábrázolás szelleme mégis már a férfikoré, az emberi élet győzelmesen végbemenő prózaizálódásáé. Ezt a különbséget már csak azért is hangsúlyozni kell, mert a scotti regény kompozíciójával, "hősei" elgondolásával bensőleg összefügg. ~~széleskörűen~~ A regény scott-féle hőse a maga módján éppoly tipikus erre a műfajra /Genre/, mint ahogy Achilles és Odysseus tipikus hősei voltak a valódi eposznak. A ^{hős/}két/típus közti különbség nagyon élesen megvilágítja az eposz és regény közti alapvető különbséget, mégpedig éppen egy olyan esetben, amelyben a regény a maga legnagyobb eposz-közeliségét éri el. Az eposz hősei, mint Hegel mondja, "totális egyének, akik ragyogóan magukbafoglalják azt, ami különben szétszórtnak van meg a nemzeti jellemben és ebben nagy, szabad, emberileg szép jellemek maradnak." Ezáltal "elnyerik e főalakok azt a jogot, hogy az ~~erre~~ kerüljenek és hogy a főeseményt a saját egyéniségükkel egybekapcsolva lássák." Walter Scott regényeinek főalakjai is nemzetileg tipikus jellemek, azonban nem az összefoglaló csúcspont, hanem a derék átlagszerűség értelmében. Amazok az élet költői felfogásának nemzeti hősei, ezek a prózai felfogáséi.

Könnyű ~~azt~~ belátni, hogyan keletkeznek a hős ~~enne~~ el-

ellentétes elgondolásai az eposz és regény alapvető követelményeiből. Achilles nemcsak kompozicionálisan központi ^{alakja} ~~alakja~~ az eposz nak, hanem ^{fejével himagasklik valamennyi szereplő közül} ~~fejésszerűen felülmúlja valamennyi partnerét~~; ő valóban a nap, amely körül a bolygók keringenek. A scotti hősöknek azonban mint a regény központi alakjainak ezzel teljesen ellentétes szerepük van. Az ő feladatuk az, hogy összekössék egymással a szélsőségeket, amelyek harca a regényt ~~betölti~~, és amelyek összeecsapásán keresztül költői kifejezést nyer a társadalom egy nagy válsága. A mese által, amelynek cselekményszerinti középpontja ez a hős, Scott olyan semleges talajt keres és talál, amelyen az egymással szélsőségesen szembenálló társadalmi erők ~~között~~ emberi kapcsolatba hozhatók.

Walter Scott itt nyilvánvalóvá váló egyszerű és mégis kimerithetetlenül nagyszerű találékonyságát általában, és különösképpen ma nagyon kevésbé méltányolják, noha Goethe, Balzac és Puskin világosan felismerték ezt a nagyságát. Walter Scott ~~regényeiben~~ ^(regényeiben) a társadalmi élet nagy válságait ábrázolja. Ennek megfelelően mindenütt egymást megsemmisíteni akaró ellenséges társadalmi hatalmak ütköznek össze. Mivel e harcoló hatalmak képviselői irányukat általában ~~maguk maguk~~ ^(szükebb körben) szenvedélyes ~~képviselői~~ ^(szükebb körben), az a veszély keletkezik, hogy harcuk csak külsőséges kölcsönös megsemmisítéssé válik, amely nem képes arra, hogy az olvasóban emberi együttérzést, emberi megrázkódtatást ~~elér~~ váltson ki. És itt lép fel a középszerű hős kompozicionális jelentősége. Scott állandóan olyan ~~olyan~~ főalakokat választ, akik jellemük és sorsuk következtében mindkét táborral emberi kapcsolatba kerülnek. Egy olyan középszerű hős, ^{akinek sorsát az határozza meg} ~~annak megfelelő sorsal~~, hogy kora nagy válságaiban egyik harcoló táborhoz sem csatlakozik szenvedélyesen, kompozicionálisan erőltetettséggel nélkül válhat ilyen összekötő taggá. Vegyük a legismertebb példát. Waverley ~~egy~~ angol vidéki nemes, olyan családból, amely a Stuartok mellett áll, anélkül, hogy tulmenne egy

vább megy, és a mindennapi életnek éppen ez a további fennállása a kulturális fejlődés kontinuitásának egyik fontos reális alapja. Természetesen a mindennapi élet továbbmenetele semmiesetre sem annyit, ~~nincsen~~ ^{hogy} jelent ~~nincsenek~~ ^{ennek} a polgárháboruban egyáltalán, vagy szenvedélyesen részt nem vevő néptömegnek az élete, gondolkodása és élményvilága (Erleben) a történelmi válságtól érintetlen maradna. A folytonosság mindig egyidejűleg növekedés és továbbfejlődés. Walter Scott ^{„közbuló”} ~~„közbuló”~~ hősei a népeletnek, a történelmi fejlődésnek ezt az oldalát is jelképezik.

E szerkesztési mód művészi jelentőségének azonban még további nagyon fontos ~~jelentőség~~ ^{következményei} is vannak. Az első pillanatban az olvasónak, aki ^(elfogult) a történelmi regény jelenlegi hagyományai iránt ^{valamint} ~~elfogódott~~ ^{paradoxonnak vélheti} ~~nincsenek~~ ^{hangsúly} azonban ^{de} mégis úgy van, hogy Walter Scott ~~éppen~~ szerkesztésmódjának éppen ez oldalán keresztül lett a történelem nagy alakjainak összehasonlíthatatlan ábrázolójává. Scott ^(megtaláljuk) életművében az angol, sőt a francia történelem legjelentősebb személyiségeit ~~nincsenek~~ ^{mint} Oroszlánszívű Richardot, XI. Lajost, Erzsébetet, Stuart Máriát, Cromvellt stb. Mindezek az alakok Scottnál a maguk reális történelmi nagyságában jelennek meg. Ámde sohasem ábrázol Scott ^(vezetve) ~~aromantikus~~-dekoratív hőstisztelet érzésétől, Carlyle módján.

Scott számára a nagy történelmi személyiség éppen egy fontos, jelentős, a nép nagy részét megragadó áramlat képviselője, aki azért nagy, mert személyes szenvedélye, személyes célkitűzése egybeesik ezzel a nagy történelmi áramlattal, mert egyesíti magában egy ilyen áramlat pozitív és negatív oldalait, mert a legvilágosabb kifejezője, messze világító lobogója rosszban éppúgy, mint jóban az ilyen néptörekvéseknek.

Ezért nem mutatja ^{meg} soha Scott, hogyan keletkezik ~~egy~~ ilyen történelmileg jelentős személyiség. Inkább állandóan ~~kész~~ már készen vezeti elénk. Készen, azonban nem a leggondosabb elő-

készítés nélkül. Ámde ez az előkészítés nem személyes-pszichológiai, hanem objektív, társadalmi-történelmi. Vagyis Walter Scott a reális életfeltételek, a népelet reálisan kifejlődő válsága feltárásával a népelet mindazon problémáit ~~ábrázolja~~^{meg}rajzolja, amelyek az általa ábrázolt történelmi válsághoz vezetnek. És miután e válságok^{nak}/megértő és ~~xxxx~~ együttérző ~~xxxxxxxxxxxx~~^{részesévé}tett bennünket, miután pontosan megértettük, mely okokból keletkezett a válság, mely okoknál fogva szakadt a nemzet két táborra, miután látuk, milyen magatartást tanusítanak a lakosság különböző rétegei e válság iránt, - csak mindezek után lép a nagy történelmi hős a regény színpadára. A hős lélektani értelemben kész lehet tehát, amikor megjelenik előttünk, sőt kész^{nek} is kell lennie, mert azért jelenik meg, hogy a válságban teljesítse történelmi küldetését. Az olvasót azonban sohasem éri valami mereven kész benyomása, mert a szélesen ábrázolt társadalmi harcok, amelyek megelőzik a hős megjelenését, éppen azt mutatják, hogyan kellett éppen ilyen hősnek keletkeznie egy ilyen korszakban, éppen ~~xx~~ ilyen problémák megoldására.

Magátólértetődően Scott ezt az ábrázolási módot nemcsak a történelmileg hiteles, általánosan ismert nagy reprezentatív alakokra alkalmazza. ~~Éppen~~ Ellenkezőleg. Scottnak éppen a legjelentősebb regényeiben ^{történelmi} történelmileg ismeretlen, csak félig, vagy egyáltalán nem történelmi személyek ilyen vezető szerepet. ~~játsszák~~. Gondoljunk csak Vich Jan Vohr-ra "Waverley"-ben, Burley-re az "Old Mortality"-ben, Cedric-re és Robin Hood-ra az "Ivanhoe"-ben, Rob Roy-ra és másokra. Ezek is monumentális történelmi alakok és ugyanazokkal a művészi elvekkel ábrázolja őket, mint a történelem ismert nagy alakjait. Sőt Walter Scott történelmi művészetének népisége éppen abban mutatkozik meg, hogy ezek a népelettel közvetlenül összenőtt vezető alakok az ábrázolásban többnyire még erősebb történelmi nagyságot érnek el, mint a történelem ismert középponti alakjai.

Deh Hogyan függ ~~azonban~~ össze Scottnak ez a sikere egy történetileg jelentős alak történelmi nagyságának ábrázolásában azzal, hogy kompozicionálisan csak mellékalak? Balzac világosan felismerte Walter Scott szerkesztési módjának ezt a titkát és úgy fejezte ki, hogy Scott regényeinek menete ugyanolyan módon ~~meg~~ *halad* a nagy hős felé, ahogy annakidején a történelem maga követelte annak megjelenését. Az olvasó tehát a jelentős történelmi alakok történelmi geneziséét éli át, és az író feladata az, hogy immár úgy cselekedtesse őket, hogy azok ~~mint~~ a történelmi válság valószínűségi reprezentánsai ^{ként}/jelenjenek meg.

Scott tehát jelentős alakjait a kor létéből növeszti ki, sohasem a kort magyarázza - mint a romantikus hősimádók - nagy ~~szereplő~~ ^a képviselőiből. Ezért nem válhatnak ~~csak~~ cselekmény ~~szereplő~~ középponti alakokká. Mert magának a kor létének széles és sokoldalú ~~ábrázolása~~ ^{rajza} csak a nép mindennapi életének, a középszerű emberek örömeinek és keserveinek, válságainak és tévelygéseinek ábrázolásán keresztül jelenhet meg világosan előtünk. A jelentős, történelmileg vezető alak, aki összefoglal egy történelmi áramlatot, szükségképpen az absztrakciónak egy ~~határolt~~ meghatározott fokán teszi ezt. Miközben Scott előbb magát a népelet bonyolult szövevényességét mutatta meg, ~~előbb~~ ^{előbb,} azt a létet ábrázolta, amelynek elvont formája, gondolati általánosítása, egy történelmi tettbe való koncentrációja a történelmileg vezető alak feladata.

A scotti szerkesztési mód itt nagyon érdekes párhuzamosságot mutat Hegel történelemfilozófiájával. Hegelnél is a "világtörténelmi egyén" a "fenntartó egyének" világának széles alapjaiból nő ki. "Fenntartó egyének", ez Hegelnél a "polgári társadalom" embereinek összefoglaló jellemzése, egyéni tevékenységükön keresztül való szakadatlan önreprodukciójuk jellemzése. Az alapot az egyes ember személyes, magán, önző tevékenysége ~~határozza meg~~

szolgáltatja. Benne és általa érvényesül a társadalmilag általános. Azonban a társadalmat Hegel nemcsak egy ilyen önreprodukció értelmében fogja fel, nem ^{mint/} egyhelyben állót, hanem mint olyat, a-
mely benne áll a történelem áramában is. Itt az új ~~szellem~~ ^{mármost} ellen-
ségesen áll szemben a régivel, a változás "a valóság megelőző mód-
jának lealacsonyításával, szétzuzásával, lerombolásával van egy-
bekapcsolva." nagy történelmi kollíziók keletkeznek, amelyekben
~~szellem~~ ^{ugyan} a "világtörténelmi egyének" ~~szellem~~ ^{ugyan} a történelmi haladás (He-
gelnél "a szellem") tudatos hordozói, de csak abban az értelem-
mozgalomnak
ben, hogy ~~ők~~ a társadalomban már meglévő ~~szellem~~ ^{mozgalomnak} tudatosságot
és világos irányt adnak. ~~szellem~~ ^{szellem} A hegeli történelemfelfogás-
nak ezt az oldalát különösen ~~ki kell~~ ^{hangsúlyozni,} mert itt - i-
dealizmusa és a "világtörténelmi egyének" szerepének tulbecsülé-
se ellenére - élesen előtérbe lép a romantikus hőskultusszal
szembeni ellentét. Hegelnél a világtörténelmi egyén szerepe az,
hogy megmondja az embereknek, mit is akarnak. "Az elrejtett szel-
lem az," mondja Hegel "aki a jelennél kopogtat, aki még földalati-
ti, aki még nem ~~szellem~~ fejlődött ki jelenvaló létezéssé és kifelé tö-
rekszik, akinek a jelenvaló világ csak héj, amely más magot zár
magában, mint ami a héjhoz tartozott."

^{felül nem mult}
Walter Scott soha ~~szellem~~ történelmi zseni-
je abban mutatkozik meg, ~~szellem~~ ^{ahogyan} ő történelmileg vezető személyi-
ségeknek egyéni tulajdonságait úgy rendezi el, hogy ezek magukban
valóban összefoglalják az illető mozgalom kiemelkedő pozitív és
negatív oldalait. Vezetőnek és vezetettnek ez a társadalmi-törté-
nelmi összefüggése Scottnál rendkívül finoman differenciált.
Mert Burley egyenesvonalu, semmitől vissza nem riadó hősi fana-
tizmusa éppúgy ~~szellem~~ a Stuart-restauráció korabeli felkelő
skót puritánok emberi csúcspontját, ^{jelzi,} mint ahogy Vich Jan Vohnál
a francia udvari stílus és Clan-patriarchalizmus sajátos, kaland-
os keveredése a ~~szellem~~ "dicsőséges forradalom" utáni Stuart
restaurációs kísérletek reakciós és mégis a skót nép visszamaradt

részeivel belsőleg összekötött oldalait reprezentálja.

Ez a belső kölcsönhatás, ez a mély ^{Emeletartozás} ~~egybe~~kapcsoltsá-
ga ^{egy} ~~magának~~ a népmozgalomnak és ^(történelmi) ~~reprezentánsainak~~ ^{között} Scottnál ~~sze-
reztileg még fokozódik~~ az események erőteljessége és drámai sü-
ritettsége ^(szerepként még fokozódik.) által. Az elbeszélés klasszikus formáját itt is véde-
lembe kell venni modern előítéletekkel szemben. ³ ⁴ ¹ azt gondolják ² ⁵ ma
ugyanis általában, hogy mivel az epika extenzívebben és széleseb-
ben ábrázol, mint a dráma, ezért az epikai művészet lényege a
pászta extenzivitás, egy korszak minden eseményének krónikaszerű
egymásutánja és egymásmellettiisége. Azonban már Homerosznál sem
ez a helyzet. Gondoljunk az "Ilias" kompozíciójára. A költemény
legmesszebbmenően drámai helyzettel kezdődik, ^{az} Achilles és Agamem-
non közti összeütközéssel. És a tulajdonképpeni elbeszélést ki-
zárólag azok az események alkotják, amelyek ennek az összeütkö-
zésnek közvetlen következményei, a Hektor haláláig terjedő ese-
mények. Már az antik esztétika felismerte itt a tudatos kompozíci-
onális elvet. A modern társadalmi regény keletkezésével az epi-
kai cselekmény ilyen intenziválásának szükségessége még sürgetőb-
bé vált. Mert az emberek pszichológiája és ^{életük/} ~~sz~~ gazdasági-erkölcsi
körülménye ^{közti} kölcsönös viszony olyan bonyolulttá ^{lett,} vált, hogy
e körülmények átfogó rajza, e kölcsönhatások széles ábrázolása /
szükségessé ahhoz, hogy az ~~embereket~~ koruk konkrét gyermekeiként
kézzelfoghatóvá tegye. Nem véletlen, hogy ~~a~~ történelmi tudatosság-
gának növekedése Walter Scottot ehhez a formálási módhoz irányí-
totta. Mivel ő régen letűnt időket ^{akart} újra átélhető életre ^(arant) tá-
masztani, ^{az} ember és szociális ^{körülményei} ~~körülményei~~ közötti konkrét kölcsönha-
tást a legszélesebben kellett ábrázolnia. A drámai elem bevonása
a regénybe, az események koncentrálása, a párbeszéd nagyobb jelen-
tősége, azaz a beszélgetésben egymásbaütköző ellentétek közvetlen
összeecsapásának nagyobb jelentősége: mindezek a legbensőbb össze-
függésben állanak azzal a törekvéssel, hogy a történelmi valósá-

got olyanak ábrázolja, ~~mint~~ ^{húsz} amilyen az valóban volt, emberileg ~~ugyan~~ és mégis a későbbi olvasó számára újra átélhetőnek. Itt voltaképpen karakterizáló sűritésről van szó. Csak kontárok vélték (és vélik még ma is), hogy emberek és helyzetek történelmi jellemzése egyes, történelmileg ~~jellemző~~ kifejező vonások egymáshozalmozásából áll. Walter Scott az ilyen - festői, leiró - elemek jelentőségét ^{soha}/nem becsülte le. Sőt olymértékben felhasználta őket, hogy felületes kritikusok éppen ebben látták művészetének lényegét. Azonban Scott számára a hely és idő történelmi jellemzése, a történelmi "Itt és Most", valami sokkal mélyebb. Számára ez sor ember személyes sorsában való, a történelmi válságoknak egy ~~történelmi válság~~ ^{személyes sorsában való} válság által meghatározott egybeesését és összefonódását jelenti. ~~épp ez a történelmi válság~~ A történelmi válságok ábrázolási módja Scottnál ^{marad} éppen ez oknál fogva nem ~~csak~~ ^{való} sohasem absztrakt, a nemzet harcoló pártokra ^{szakadása} mindig a legszorosabb emberi viszonylatokon keresztül megy végbe. Szülők és gyermekek, szerelmesek, régi barátok stb. lesznek ^{egymással} ellenfélként/szembeállítva, avagy egy ilyen szembenállás szükségszerűsége viszi a kollíziót mélyen a ^{maga} ~~személy~~ életbe. Ezt a sorsot azonban mindig összefüggő, egymással ^{egybe} ~~össze~~ kötött embercsoportok szenvedik ~~el~~, és így sohasem ~~egy~~ ^{személy} katasztrófáról van szó, hanem katasztrófa láncolatról, ahol mindenegybes megoldás új konfliktust szül. Így szorítja az emberi élet történelmi mozzanatának mély megragadása az írókat az epikai felépítés drámai koncentrációjára.

A 18. század nagy írói sokkal lazábban szerkesztettek. Megtehették ezt, mert ők koruk erkölcsait magátólértetődőnek látták és hatásuk közvetlen magátólértetődőségét az olvasóknál előfeltételezhették. Ne felejtjük azonban el, hogy ez a ~~kompozíció~~ kompozíció általános felépítésére vonatkozik és nem az egyes mozzanatok és események ábrázolás ~~írói~~ módjára. Ezek az írók is nagyon jól tudták, hogy nem egy tárgykomplexum leírásának, felsorolásá-

sának és nem az egyes ember életét kitevő eseménysornak az ~~extenzív teljessége a fontos, hanem az emberileg csakugy, mint társadalmilag lényeges meghatározottságok kidolgozása.~~ Goethe, aki a "Wilhelm Meister"-t összehasonlíthatatlanul kevésbé drámailan fogalmazta meg, mint később Walter Scott vagy Balzac a maga regényeit, szétbuzott meséje egyes eseményeinek ábrázolásában éppenséggel az intenziválás irányába megy. Wilhelm Meisternek a Serlo színházhoz való viszonya például csaknem teljesen a Hamlet-előadás problémája köré összpontosul. A színház extenzíve teljes leírásáról, a Serlo színház eseményeinek extenzíve teljes krónikájáról Goethenél sincs szó.

Az események drámai sűrítése és intenziválása ^{semmiesetre sem} Walter Scottnál tehát ~~sem~~/valamiféle radikális ujitás, csupán ~~szükségleteinek megfelelően~~ a megelőző fejlődési szakasz legfontosabb művészeti elveinek sajátzerű összefoglalása és továbbvitele. Mivel azonban Walter Scott ^{est} ~~szükségleteinek megfelelően~~ egy nagy történelmi fordulóponton, a kor valódi ~~x~~ szükségleteinek megfelelően vitte végbe ~~ezt a továbbfejlesztést,~~ ezért az ő ^{újítás} ~~továbbfejlesztése~~ fordulatot jelent a regény történetében. Mert éppen a történelmi regényben rendkívül nagy a csábítás a teljes extenzív totalítás visszaadására. Nagyon kézenfekvő azt hinni, hogy a történelmi hűséget csak ~~egy~~ ilyen teljességen keresztül lehet elérni. Ez azonban csalóka látszat, amelyre különösen Balzac mutatott rá nagyon élesen és világosan kritikai írásaiban. ~~II~~ Latouche "Leo" című, teljesen elfelejtett történelmi regényéről írt kritikájában mondja: "Az egész regény 200 oldalból áll, amelyen 200 eseménnyel foglalkozik a szerző, akinek tehetségtelenségét misem árulja el jobban, mint a tények halmozása. ... A tehetség az okok ábrázolásában ragyog fel, amelyek a tényeket előidézik, az emberi sziv titkaiban, amelynek mozgásait a történészek elhanyagolják. Egy regény szereplői arra kény-

mutatja ^{a)} maga emberi-lelki ^{visszafeléit} ~~alkalmazkodásait~~, míg ~~széleskörűen~~
~~széleskörűen~~ ^a Mazarin vagy Richelieu intrikái-
nak tartalmát képező nagy politikai problémák ábrázolása nehéz,
holt tehertétel lenne a regényben.

Balzac kiterjeszti ezt a gondolatát a történelem
epikai ábrázolásának legkisebb részleteire is. Egyebek közt Eugen
Sue egyik regényét is bírálja, amelynek témája ^{a)} Cevennek-ben, XIV^{század}
Lajos ^{idején} alatt kitört felkelés. Sue modern-dilettáns módon, ^{extenzive/} csatáról
csatára ~~széleskörűen~~ leírta az egész hadjáratot. Balzac a legéle-
sebben szembefordul ezzel a vállalkozással: "Az irodalom ~~széleskörűen~~
képtelen a háboru tényeit egy bizonyos körön túl felrajzolni. A
Cevennek hegyeit, a Cevennek közti sikságokat, a Languedoc lapályt
rajtuk
érzékelhetővé tenni, ~~széleskörűen~~ a csapatokat manővereztetni, a
csatákat megmagyarázni: mindezt Walter Scott és Cooper ~~széleskörűen~~
olyan feladatnak találta, amely ^{meghaladja erejét.} ~~teljesen erejüket.~~ Sohasem részle-
teztek műveikben egy hadjáratot, hanem megelégedtek azzal, hogy
kis összeecsapásokban mindkét harcoló tömeg szellemét megmutassák.
És még ezek a kis ütközetek is, amelyeknek ábrázolására vállal-
koztak, náluk nagyon hosszú előkészítést követeltek meg." Balzac
itt nem csupán Scott és Cooper történelemábrázolásának intenzív
jellegét, hanem a történelmi regény ^{nek} nagy klasszikus képviselőinél
^{előretekint} ~~való~~ későbbi fejlődését is jellemzi.

Mert tévedés lenne azt hinni, hogy mondjuk ~~Tolsztoj~~
Tolsztoj a napoleoni ~~háborúk~~ hadjáratokat valóban extenzive
ábrázolta volna. Ő mindenkor csak néhány kiragadott epizódot ad,
amelyek főalakjainak emberi fejlődésében különösen fontosak és
jellemzőek. És zsenije a történelmi regény terén abban áll, hogy
ugy választja ki és ábrázolja ezeket az epizódokat, hogy ezáltal
az orosz hadsereg - és ennek közvetítésével - az orosz nép e-
sikerül ^{pregnánssan/} ~~széleskörűen~~ kifejezésre juttatnia. Ahol megkísérli,
hogy a háboru átfogó politikai-stratégiai problémáit részletezze,

például Napoleon regzában, ott történetfilozófiai ömlengésekben
vész el, -és pedig nem csupán azért, mert Napoleonnal szemben törté-
nélmileg hamis álláspontot foglal el, mivel történelmileg nem
érti meg, -hanem írói okoknál fogva is. Tolsztoj sokkal nagyobb
író volt annál, ~~hogysem~~ képes lett volna költészetpótlékot nyuj-
tani. Ahol anyaga tulment a költőileg ábrázolhatón, radikálisan
elhagyta az irodalom kifejezési eszközeit és megkísérelt gondo-
lati eszközökkel urrálenni témáján. Eppen ~~xxxxxxxxxx~~ ^{ezzel szolgáltat} gyakorlati
bizonyítékot Balzacnak a scotti regényről írt elemzése és Suek-re
vonatkozó kritikája helyességét ^{számára/} illetően.

A történelmi regény~~nek~~ tehát az a fontos, hogy
költői eszközökkel bebizonyítsa a történelmi körülmények és ala-
kok létezését és éppilyen-létét. Amit Scottnál nagyon felületesen
"a kolorit igazságának" neveztek, az ~~xxxxxxxxxx~~ valójában a tör-
ténelmi valóságnak ez a költői bizonyítéka; a történelmi esemé-
nyek széles létalapjának ábrázolása a maga összeszövődöttségében
és bonyolultságában, a cselékvő személyekkel való gazdag kölcsön-
hatásában. A "fenntartó" és "világtörténelmi" egyének közti kü-
lönbség ~~xxxxxxxxxx~~ éppen ebben az eleven összefüggésben ~~az~~
események létalapjával ^{való} jut kifejezésre. Amazok e létalap legki-
sebb rezgéseit is egyéni életük közvetlen megrendüléseként élik
át, ezek az események lényeges vonásait saját cselekvésük és a
~~xxxxxxxxxx~~ tömegcselekvés befolyásolásának és vezetésé-
nek mozzanataivá fogják össze. Minél földhözragadtabbak a "fenn-
tartó egyének", minél kevésbé hivatottabbak a történelmi vezetés-
re, annál világosabban és érzékelhetőbben jönnek napvilágra min-
dennapi életükben, közvetlen lelki megnyilatkozásaikban a léta-
lap megrendülései. Természetesen az ilyen megnyilatkozások azu-
tán könnyen lesznek egyoldalúakká, sőt hamisakká. De a történel-
mi összkép ^{felrajzolása} ~~xxxxxxxxxx~~ éppen ebben áll: a létalap megrendülésé-
re való reagálás különböző fokozatai közti gazdag, fokozatokkal

~~xxx~~ és átmenetekkel teli kölcsönhatást ábrázolni³; költőileg feltárni az összefüggést a tömegek ^{életteljes/}~~élettelen~~/spontaneitása és a vezető személyiségek mindenkor lehetséges maximális történelmi tudatossága között.

Az ilyen ~~xxx~~ összefüggéseknek döntő jelentőségük van a történelem megismerésében. A nép valóban nagy politikai vezérei az ilyen ösztönös reakciók megértésében ^(többek közt) éppen rendkívüli fogékonyságukkal ~~tanulnak~~ ^{tanulnak}. Zsenijük abban nyilatkozik meg, hogy egészen kicsiny és szinte láthatatlan jelekből/ rendkívül gyorsan ^{ki} észreveszik ~~xxx~~ a nép, vagy egy osztály hangulatának változásait és képesek e hangulat és az események objektív menete közti összefüggés általánosítására. Ez a nagy felfogó és általánosító képesség az alapja annak, amit a nagy vezetők a tömegektől való tanulásnak szoktak nevezni. Lenin "Meg~~íttagyák~~ ~~xxxxxx~~ a bolsevikok az államhatalmat" című cikkében e kölcsönhatás nagyon tanulságos esetét írja le. A pétervári proletariátus 1917 júliusi felkelésének leverése után arra kényszerül⁴, hogy ^{egy külvárosban/} illegálisan éljen ~~xxxxxx~~ munkások közt. Leírja, hogyan készítenek elő az ebédet. "A háziasszony kenyeret hoz. A házigazda megszólal: „No lám, milyen szép kenyér. Bezzeg ~~xxxxxx~~ most nem mernek rossz kenyeret adni. Már szinte elfelejtettük volt, nem is gondoltunk arra, hogy Petrográdban jó kenyeret is adhatnak.”⁵ Lenin hozzáfűzi: "Meglepett a júliusi napok ilyen osztályértékelése. Az én gondolataim az események politikai jelentősége körül forogtak...A kenyérre én, mint olyan ember, aki maga szükségét nem szenvedett, nem is gondoltam...Ahhoz, ami mindennek az alapja, a kenyérért folytatott osztályharc, a gondolkodás politikai elemzés révén, rendkívül bonyolult és nehézkes uton jut el."

Itt nagyszerű plaszticitással látható egy ilyen kölcsönhatás. A petrográdi munkás spontán^{ul} osztálytudatosan reagál a júliusi napok eseményeire. Lenin a legnagyobb fogékonysággal tanul ebből a reakcióból és csodálatraméltó gyorsasággal és pontossággal értékesíti azt a helyez politikai perspektíva kié-

pitésénél, megalapozásánál és propagálásánál.

Magátólértetődően történelmileg hamis lenne az, ha a középkort, a 17. vagy a 18. századot tárgyló regények ilyen kölcsönhatásokat ~~is~~ ábrázolnának. Ezek messze kívül is estek a történelmi regény klasszikus megalapítóinak látókörén. A fenti példának/csupán a kölcsönhatás általános ~~szarkazmáinak~~ strukturájának kellett szemléltetnie. És bármennyire "hamis tudattal" ~~eszközök~~^a is Walter Scott által ábrázolt történelem összes hősei, mégis ez a "hamis tudat" nem séma, sem tartalmi, sem pszichológiai tekintetben. Az életközeli spontaneitás és ~~a~~ a közvetlen életfenntartástól távoli ^{eset} általánosító képesség között ~~különbség~~ történelmi-tartalmi ^{in pszichológiai} különbség ^{egzakt} létezik az egész történelem ^{folajában} ~~monstros~~, mint a ~~pszichológiai~~. És a történelmi regényíró feladata, hogy oly gazdagon ábrázolja ezt a konkrét kölcsönhatást, az illető kornak megfelelő konkrét történelmi körülményeket, amennyire ez csak lehetséges. Walter Scott egyik legnagyobb erőssége éppen ebben áll.

Walter Scott történelmi világának színes, változatos gazdagsága az ember és a társadalmi lét egysége közti kölcsönhatás sokrétűségének a folyománya, ~~amely egység~~^{és e} ~~amely egység~~^{ez az egység} gazdagságban mégis az uralkodó elv. A már tárgyalt kompozicionális kérdés, -hogyan tudniillik a nagy történelmi alakok, a harcoló osztályok és pártok vezetői a mese nézőpontjából véve csak mellékalakok, új megvilágításba jut ezzel. Walter Scott nem stilizálja ezeket az alakokat, nem állítja őket romantikus talapzatra, hanem emberrekként ábrázolja őket, erényekkel és gyengeségekkel, jó és rossz tulajdonságokkal. És mégsem ~~keltetnek~~ keltene soha kicsinyes benyomást. Minden gyengeségük ellenére történelmileg nagyvonalúan hatnak. Ennek természetesen első oka ^(az a mélység, amellyel Scott) a különböző történelmi korszakok sajátosságát ^{megérti} Scotti megértésének mélysége. Hogy azonban ^(ezért) ezt a történelmi ember iránti ~~érdeklődést~~ ^{megértést} egyúttal nagyvonalúan és

(szövegcsúszka) hüen
emberileg ~~igazán~~ ki tudja fejezni, ez szerkesztési módján
alapszik.

A nagy történelmi alak ugyanis mellékalakként emberileg
egészen kiélheti magát, minden nagyszerű és kicsinyes emberi tu-
lajdonságát szabadon kibontakoztathatja a cselekmény folyamán, -
ő maga azonban úgy van beépítve a cselekménybe, hogy csak törté-
nelmileg jelentős helyzetekben jut cselekvéshez, személyiségének
~~kinyilvánításához~~ kinyilvánításához. Személyisége sokoldaluan
és ~~teljes~~ teljességében hat ekkor, de mégis mindig csak
annyiban, amennyiben ez a személyiség a történelem nagy eseményei-
vel ^{kapcsolatos} ~~szorosan~~ *ban áll.* Otto Ludvig nagyon finoman mondja Scott
Rob Roy-áról: "Annál jelentősegteljesebben léphet fel, mert éle-
tét nem követjük lépésről lépésre; csak ^{olyan} mozzanatokkal látunk belő-
le, amelyekben jelentős; meglep bennünket mindenüttvalóságával;
mindig csak a legérdekesebb ^{állításban} ~~helyzetekben~~ mutatkozik ~~előtünk~~
előttünk."

Ezek a megjegyzések nemcsak Scott szerkesztési módjá-
nak helyes jellemzését tartalmazzák, hanem az ábrázolás általános
törtvény^{aire} is utalnak: *jelentős* emberek ábrázolási módjára. Ép-
pen ebben áll eposz és regény mélyreható különbsége. Az eposz fő-
tartalmának össznemzeti jellege, ~~az~~ egyén és nép vis-
szonya a hősi korszakban megkövetelte, hogy az eposzban a legje-
lentősebb alak a középponti helyet foglalja el, míg a történelmi
regényben szükségképpen csak mellékfigura lehet.

Mégis a helyzetnek Otto Ludvig ^{által észrevett ki-} ~~mutatás~~
rálasztása a jelentős fellépést illetően - mutatis mutandis - az
eposztban is érvényesül. Ezt Achillesz alakjára vonatkozólag Höf-
derlin helyesen és mélyen ismerte fel. Azt mondja: "Gyakran csodál-
koztak azon, hogy Homérosz, aki mégiscsak Achillesz haragját akar-
ta megénekelni, miért nem jeleníti őt meg szinte egyáltalán stb."
...Nem akarta profanizálni az isten-ifjat a Trója előtti tüleke-

désben. Az eszményinek nem volt szabad mindennapinak feltűnnie. És valóban nem énekelhette meg őt pompásabban és gyengédebben, mint éppen azáltal, hogy visszahuzódni hagyja..., így a görögök minden vesztesége ama naptól fogva, hogy az egyetlen hiányzik a seregből, az urak és szolgák egész diszes tömege fölötti fölényére ~~emlékeztet~~ ^{figyelmeztet}, és azok a ritka pillanatok, amikor a költő megjelenteti őt előttünk, ~~csak a hős~~ ^{távolléte által meg} ~~amikor a hős~~ ^{csak a hős} élesebb megvilágításba kerülnek ~~távolléte által~~ ^{amikor a hős}"

Nem túl nehéz meglátni a közös mozzanatokot. Minden ~~elbeszélő ábrázolási mód~~ ^{nak, amely kénytelen belemenni az élet/} csiny, sőt kicsinyes részleteibe is, a hős ~~szükségképpen~~ ^{süllyesztenie} kellene ~~az ábrázolt élet általános nivójára~~ ^{amennyi-} ~~a hős~~ ^{a hős}

amennyi ~~ben~~ /szakadatlanul személyesen cselekedve az előtérben állana, ~~ben~~ ^{amennyi} ~~ben~~ az esetben csak erőltetett stilizálás teremthetné meg a kívánt és szükséges távolságot a hős és a többi alak között. Azon-
ellentmond minden igazi epika lényegének, ban az ilyen stilizálás ~~amely mint egész~~ ^{amennyi} azt a benyomást igyekszik kelteni, hogy az életet úgy tükrözi vissza, mint amelyen az normálisan. A homeroszi époszok számtalan hervadhatatlan bájainak egyike éppen ebben áll, míg az ugynevezett müeposz, amely csaknem kivétel nélkül hős és környezet stilizált elválasztásának eszközeivel, a központi alak mesterséges felnagyításával él, ezáltal is epikailag élettelen és mesterkéltté, szónokiassá és liraivá válik. Homérosznál Achilleusz éppoly természetesen és egyszerű emberi ~~módon~~ ^{ellen} lép fel állandóan, mint bármely más alak. Homérosz igazi epikus eszközökkel - amelyek éppenezért egyidejűleg művésziek és természetűek - emeli őt ki környezetéből: olyan helyzetek teremtésével, amelyekben a jelentőség szinte "magától" adódik, amelyekben a távollét ~~hidborító~~ ^{ellen} hatása a hőst erőszak nélkül "magától" állítja piedesztálra.

Mindezek az általános epikai funkciók Walter Scott-

nál is megvannak. Azonban, mint ezt már láttuk, a történelmi regényben a "világtörténelmi egyén" viszonya a világhoz, amelyben cselekszik, egészen más, mint a régi epikában. A jelentős vonások itt nem egyszerűen a költészetben lényegében változatlanul ^{helyzet}maradó világállapot legmagasabb megjelenési módjai, hanem ellenkezőleg, társadalmi fejlődési tendenciák legvilágosabb kiéleződései egy történelmi válság közepette. Ehhez járul még, hogy a történelmi regény egy társadalmilag sokkal differenciáltabb világot ábrázol, mint az antik eposz. Az ~~osztálykülönülések~~ ^{osztályelkülönülés} és ~~szembenállás~~ fokozódásával azonban a "világtörténelmi egyén" reprezentatív, egy társadalom legfontosabb vonásait összefoglaló szerepe egészen más jelentőséget nyer.

Az ókori eposzokban tulnyomórészt nemzetiek az elmentétek. A nagy nemzeti ellenfelek, mint Achillesz és Hektor, társadalmilag és ezért morálisan is nagyon hasonló viszonyokat reprezentálnak, cselekvéseiknek erkölcsi hatóköre (Spielraum) megközelítőleg azonos, az egyik számára a másik tetteinek emberi előfeltételei megglehetősen ^{áttekinthetők} ~~áttekinthetők~~ stb. Mindez másképp áll mindez a történelmi regény világában. A "világtörténelmi egyén" itt, társadalmilag nézve is, ^{Amde ahhoz} ~~párt~~, a sok harcoló osztály és réteg egyikének a képviselője. ~~Másképp~~, hogy funkcióját mint egy ilyen költői világ megkoronázó csúcspontja ^{betölthesse,} ~~alkotó~~, ehhez - igen bonyolult, nagyon kevésbé közvetlen módon - mégis az egész társadalom, az egész korszak általános haladó vonásait is, közvetve vagy közvetlenül láthatóvá kell tennie. Reprezentatív szerepe ^(ezeket) ~~megértésének~~ ~~ezeket~~ bonyolult előfeltételeit, azonban Walter Scottnál az ^(a bonyolult előfeltételeket) ~~a széles előtörténet~~ ^{adja meg} ~~rajzolja~~, amely mindenütt utal fellépésére, ^(és) ~~amelynek~~ szükségszerű volta ~~nem~~ egyedül elég volna ahhoz, hogy a cselekmény mellékalakjává tegye őt a már kifejtett értelemben.

Mint az olvasó az eddigi elemzésekben már látta,

Waz lealacro-
yitte öket magdu-
letür lim-boud-
nak psichologian.
elörneigöldöd öl-
bal.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

53

világ,
~~világ~~, hanem az angol kereskedők és gyarmatosítók, az akkori angol imperializmus ~~költőjének~~ költőjének tartották Walter Scottot. A történelmi regény ilyen "elméletei" - amelyeket azzal a céllal tákoltak össze, hogy kínai falat huzzanak klasszikus mult és jelen között, ~~ezáltal~~ ^{s ezáltal} ~~mai~~ ^{mai} kulturánk szocialista jellegét trockista módon tagadják - ¹ ³ ² nem mást látnak Walter Scottban, mint a gyarmatosító kereskedők énekesét.

Az igazság ennek éppen az ellenkezője. És ezt Walter Scott közvetlen kortársai és jelentős követői világosan felismerték. George Sand joggal mondta róla: "A parasztok, a katonák, a száműzöttek, a kézművesek költője ^x ő." Mert mint már láttuk, Scott a történelem nagy átalakulásait a népelet átalakulásaiként ábrázolja. Kiindulópontját mindig annak bemutatása ^{hogy miként} ~~képezi~~ ^{hogy} hatnak a fontos történelmi változások a nép mindennapi életére, milyen anyagi és szellemi változásokat hívnak életre ott, ahol az emberek, e változások okait fel nem ismerve, közvetlenül és vehemensen reagálnak rájuk. Csak erről az alapról felemelkedve ábrázolja a bonyolult ideológiai, politikai és morális áramlatokat, amelyek ilyen változások talaján szükségszerűen keletkeznek. Scott művészetének népisége tehát nem abban áll, hogy ő kizárólag az elnyomott és kizsákmányolt osztályok életét ábrázolja. Ez a népiség ^{értelmezése} ~~szűk felfogása~~ lenne. Mint minden nagy népi költő, Walter Scott is arra törekszik, hogy ~~hogy~~ a nemzeti élet teljességét a "fent" és "lent" bonyolult kölcsönhatásában ábrázolja; a népiség ^{irányzata} ~~tendenciája~~ nála abban nyilvánul meg, hogy mindannak, ami "fent" történik anyagi alapját és ábrázolásának írói ~~megértetőjét~~ a "lent" világában ~~pillantja~~ pillantja meg.

Igy ábrázolja Scott az "Ivanhoe"-ben a középkori Anglia központi problémáját, a szászok és normannok ellentétét. Nagyon világosan megjeleníti, hogy ez mindenekelőtt a szász jobbagyok és normann hűbérurak ellentéte. Azonban, történelmileg helyesen, nem áll meg ennél a szembenállításnál. Tudja, hogy a szász

nemesség egy része, ^{bár} ha anyagilag korlátozva és politikai hatalmá-
tól megraboltan ^{ra is/} tovább/birtokolja a nemesi kiváltságokat, és
hogy éppen itt van a szászok normannok elleni nemzeti ellenállá-
sának ~~szász~~ ideológiai és politikai középpontja. De mint a
történelmi népélet nagy ábrázolója, Scott ^{hatalmas} ~~szász~~ plasztici-
tással látja és rajzolja, hogy a szász nemesség számottevő része
apátiába és tétlenségbe süllyed, más részei pedig csak alkalomra
kompromisszumot köthessenek/
várnak, hogy/a normann nemesség mérsékelt szárnyával, melynek kép-
viselője Oroszlánszívű Richárd király. Ha tehát Bjelinszkij joggal
arról beszél, hogy Ivanhoet, -aki ugyancsak e kompromisszum egyik
nemesi képviselője, - beárnyékolják a mellékalakok, úgy a törté-
nelmi regény e formaproblémájának nagyon világos történelmi-poli-
tikai, népi tartalma van. Mert az Ivanhoet elhomályosító alakok
közé tartozik ugyan apja is, Cedric, a bátor és aszkétikus szász
nemes, de mindenekelőtt az ő/^{két/}jobbágya, Gurth és Wamba, és legel-
sősorban a normann uralom elleni fegyveres ellenállás vezére, a
legendáshírű néphős. Robin Hood. A "fent" és "lent" közti kölcsön-
hatás, amelynek összessége a népélet teljességét alkotja, ~~szász~~
éppen abban mutatkozik meg tehát, hogy a földolgot illetően a tör-
ténelmi irányzatok/^{"fent"/}világosabb és általánosítottabb kifejezést nyer-
nek ugyan, de a történelmi ellentétek végigharcolásának igazi hő-
siességét kevés kivétellel "lent" találjuk.

Éppígy ~~rajzolja~~ más regényeiben is a népélet ké-
pét. A "Waverley"ben ugyan Vich Jan Vohr a tragikus hős, aki a
Stuart-dinasztia iránti hűsége miatt a vérpadon végzi életét. Az
igazi, emberileg megrázó, problémátlan hősiességet azonban nem
ennél a mégiscsak kétértelmű kalandorfiguránál, hanem hívei közt
a skót clanban találjuk meg. Az egyszerű, frázis nélküli hősiesség
legnagyobb ábrázolásai közé tartozik, ^{amikor a} ~~ha~~ Vich Jan Vohrt és clan-
társát, Evan Dhu-t halálra ítélő bírósági tárgyalás alkalmával ez
utóbbi - akinek a ~~törvényszék~~ szívesen megkegyelmezne - azt a
javaslatot teszi, hogy végezzék ki őt és néhány más clantársát a

főember szabadonbocsátása fejében.

Ilyen vonásokban kerül világosan előtérbe Walter Scottnál a népi szellem~~nek~~ egysége a történelmi ^{igazság} ~~hűség~~ iránti mély megértésével. ^{A/} Történelmi ^{igazság} ~~hűség~~ nála a lelki élet, az erkölcs, a hősiesség, az áldozatkészség, az állhatatosság stb. kor által meghatározott sajátosságát jelenti. Ez a fontos Walter Scott történelmi hűségében, ez elévülhetetlen és az irodalom történetében korszakot alkotó, és nem leírásainak sokat emlegetett ugynevezett "lokálkoloritja", amely csak a sok művészi segédeszköz egyike ~~is~~ e fődolog ábrázolására és amely önmagában sohasem lenne képes ~~is~~ életrehívni egy kor szellemét. Scott hőseinek nagy emberi tulajdonságait éppugy a világosan ábrázolt történelmi létalapból növeszti ki, mint bűneiket és korlátoltságukat. Nem elemzéssel, nem elképzeléseik pszichológiai magyarázatával, hanem a lét széles ábrázolásával, annak felmutatásával hoz bennünket közel egy kor lelkiéletének különös történelmi sajátosságaihoz, hogyan nőnek ki ebből a talajból gondolatok, érzések, cselekvésmódok.

Ezt mindig mesteri módon, egy érdekes cselekmény folyamán bontakoztatja ki. Így Waverley a clannak egy skót földbirtokossal ~~xxxxxx~~ egy állatrablás alkalmával folytatott tárgyalásból ismeri meg ~~xxxxxx~~ először a clan embereit, akik még éppoly érthetetlenek neki, mint az olvasónak. Ezt követően hosszabb ~~időig~~ ^{ideig} él a clanban, alaposan megismeri a clanbeliek mindennapi életét, szokásait, örömeit és bánatát. Mikor azután a clan és vele Waverley ~~xxxxxx~~ hadba vonul, ő maga és vele az olvasó már jól ismeri ^{/Gentilverfassung/} ~~xxxxxx~~ ezeknek a még törzsközösségben élő embereknek sajátos létét és tudatát. Midőn aztán a királyi csapatok elleni első csatában egy, saját birtokáról származó, sebesült angol katonát meg akar menteni, a clanbeliek eleinte tiltakoznak az ellenségnek nyújtandó segítség ellen. Csak miután megértik, hogy a sebesült angol Waverley "clan"-jához tartozik, csak ekkor segítik őket és tiszt-

1261 telik Waverleyt gondos főemberként. Evan Dhu hősiességének magáva-
ragadó hatását csak a clan-élet anyagi és erkölcsi sajátosságainak
ily széles lét- és cselekményszerű kibontása alapján lehet elér-
ni. Egészen hasonló módon teszi Scott átélhetővé elmúlt korok hő-
siességének más sajátos formáit is, így például a puritánok hero-
izmusát.stb.

Walter Scott nagy költői célja a népélet történel-
mi válságának ábrázolásában az, hogy megmutassa/^{azt/} az emberi nagysá-
got, amely ^{az egész/} a népélet ilyen megrázkódtatása alapján annak legjelen-
tősebb képviselőiben felszabadul. Nem is kérdéses az, hogy a fran-
cia forradalom élménye - tudatosan, vagy nem - ezt az irányza-
tot felszínre hozta. Már feltűnik, persze nagyon szórványosan, a
forradalom közvetlen/
~~készítési~~/előkészítésének korában. Legjelentősebben Klärchen ^{ebben}
~~időben~~ Goethe "Egmont"-jában. Azonban ezt a hősiességet Goethe u-
gyan a németalföldi forradalom kapcsán, ^{ugyan} ~~amikor~~ ámde közvetlenül
Klärchennek Egmont iránti szerelme által hívja életre. Goethe ma-
ga ~~is~~ a francia forradalom után eme ábrázolási irányzat ^{nál} még tiszt-
tább emberi heroikus kifejezését találja meg Dorothea alakjában.
Dorotheánál a francia forradalom eseményei következtében egyszerű
és erős, határozott és hősi tulajdonságok keletkeznek, ez esemé-
nyek által közvetlen környezetét sújtó sorsból eredően. Goethe
nagy epikus művészete abban mutatkozik meg, hogy Dorothea hősi-
ességét szelid és egyszerű jellemével teljes összhangban formálja
meg, mint valamit, ami lehetőségként mindig szunnyadt benne, ami
a kor nagy eseményei által jött létre, de ami nem vonja maga után
életének, ^{lelkialkatának} ~~pszichológiájának~~ végleges megváltozását. Amikor a hősi
cselekvés objektív szükségszerűsége elmúlik, Dorothea visszatér a
mindennapi életbe.

Teljesen mellékes, vajon Walter Scott ismerte-e
egyáltalán, vagy ~~mi~~ mennyire ismerte Goethenek ezeket a műveit:
kétségtelen, hogy Goethenek ezt az irányzatát történelmileg foly-
tatja és továbbfejleszti. Valamennyi regénye tele van ilyen sor-

iránti végtelen együttérzése ellenére győz benne a puritán lelkiismeret és az igazságnak megfelelően beszél. Nővérét halálra ítéli. És ekkor a tanulatlan, a világot nem ismerő, pénztelen parasztlány gyalog megy Londonba, hogy kegyelmet nyerjen testvére számára a királynál. E lelki harcoknak és a testvér megmentéséért vívott küzdelmeknek története egy valóban jelentős ember emberileg gazdag és egyszerűen hősi vonásait mutatja. Emellett Scott olyan képet ad hősnőjéről, amelyben a korlátolt puritán és skót paraszti vonások egy pillanatra sem sápadnak el, sőt minduntalan éppen ezekből jön létre népi alak naiv és nagy hősiességének sajátos jellege.

Szándékának sikeres végrehajtása után Jeanie Deans visszatér a mindennapi életbe, és soha többé nem következik be ^{fellendülés} az életében, amely ilyen erők meglétére árulná el. Ezt az utolsó korszakot Scott ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ^{tel} kissé széles, kissé filiszterszerű részletezéssel rajzolja ^{meg}, míg a vonalvezetés szépségére, a klasszikus befejezettségre törekvő Goethe megelégszik az utalással, hogy Dorothea heroikus élete továtűnt és nála is megkezdődik az egyszerű hétköznapi való elmerülés.

Mindkét esetben az epikus forma szükségszerűségéről van szó. De mindkét esetben ez a formai szükségszerűség mély emberi-történelmi igazságot fejez ki. Mindkét nagy költőnél azoknak a roppant emberi hősi lehetőségeknek írói feltárásáról van szó, amelyek ~~xxxxxxxx~~ rejtve szakadatlanul megvannak a népben és amelyek minden nagy alkalommal, a társadalmi sőt a közelebbi személyes élet minden mély megrázkódásával "hirtelen" roppant erővel a felszínre ^{törnek} ~~xxxxxxxx~~ ^{jönnek}. Az emberiség válságkorszakainak nagysága messzemenően azon nyugszik, hogy a népben mindig és mindenütt szunnyadnak ilyen rejtett erők és csak kiváltképp alkalomra van szükségük ahhoz, hogy napvilágra jöjjenek. Az ilyen alakok hősi küldetésük teljesítése utáni ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ /visszahányatlásának epikai szükségszerűsége éppen ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ aláhuzza ennek a jelen-

ségnek általános voltát. Goethe Dorotheában, Walter Scott pedig Jeanie Deans-ben nem kivételes embert akart megmutatni, nem kiváló tehetséget, amely a népből egy népmozgalom vezérévé ^{emelkedik} ~~lendül fel~~ (ilyen alakot fest Scott Robin Hood-ban és Rob Roy-ban). Ellenkezőleg, ők éppen azt akarták megmutatni, hogy az ilyen emberi fel-lendülésnek és hősiességnek a lehetősége a néptömegekben tömegesen van meg, és hogy a népből végtelenül sokan életüket nyugodtan, fel-lendülés nélkül élik végig, mert nem állt elő ^{olyan}/alkalom, amely erőik ilyen megfeszítését előidézte volna. A forradalmak az emberiségnek éppen azért nagy korszakai, mert bennük és általuk az emberi ké-^{irányuló}pességeknek ilyen gyors felfelé ~~XXXX~~ mozgása tömegesen következik be.

Az emberi-történelmi ábrázolásnak ezzel a ~~M~~ mód-szerével eleveníti meg Scott a történelmet. A történelmet, mint láttuk, nagy válságok sorozatának ábrázolja. A történelmi fejlő-dés, ~~ábrázolása nála,~~ ^(az ő ábrázolásában) elsősorban Angliáé és Skóciáé, ilyen ~~XX~~ for-rada~~l~~mi válságok~~nak~~ szakadatlan sorozata. Ha tehát Scott a hala-dást ábrázolja és védelmezi a minden regényén keresztülvonuló és belőlük egy bizonyos értelemben ciklust ^{formáló} ~~képező~~ főirányban, úgy ez a haladás nála mégiscsak ~~XXXX~~ állandóan egy ellentmondásokkal teli folyamat, olyan folyamat, amelynek ^a szembenálló történelmi hatalmak eleven ellentmondása, az osztályok és nemzetek ellenté-te. ^{hajtóereje és anyagi alapja.}

Scott igenli ezt a haladást. Hazafi ő, aki büsz-
ke népének fejlődésére. ^{Ez feltétlenül szükséges az igaz történelmi} Ez a valódi, a múltat a maga igazságában ^{regény megteremtéséhez, amely a múltat a maga igazságában} és való~~tság~~ságában átélhető közelségbe hozó történelmi regény meg-
^{teremtéséhez} ~~teremtéséhez~~ ^{teremtéséhez} ~~XXXXXX~~ feltétlenül szükséges. A történelem
ábrázolása lehetetlen ~~XXXX~~ a jelenhez való átélhető viszonya nél-
kül. Ez a viszony azonban a valóban nagy történelmi művészetben
nem kortársi eseményekre való utalásokból áll - mint ezt Puskin
kegyetlenül kigunyolta Walter Scott tehetségtelen ~~XXXX~~ epigonjai-
nál - hanem a multnak, mint a jelen előtörténetének megelevenítő-

séből, ama történelmi, társadalmi és emberi erők költői életre-
keltéséről, amelyek hosszú fejlődés folyamán mai életünket olyan-
ná formálták, ~~mint~~ amilyen, amilyennek mi magunk átéljük. Hegel
mondja: "A történelmi csak akkor a mienk...ha a jelen ^{általában} egyáltalán
ama események következményének tekinthetjük, amelyek ^{ekkor} láncában
az ábrázolt jellemek vagy tettek lényeges tagot képeznek... Mert
a művészet nem kevés, kiválóan művelt ember kicsiny, zárt köré,
hanem nagyjában és egészében a nemzeté. Ami azonban érvényes a
művészeti alkotásra egyáltalán ^{nem} az alkalmazását az ábrázolt
történelmi valóság külső oldalában is megtalálja. Ennek széles
műveltség nélkül is világosnak és felfoghatónak kell lennie, úgy
hogy mi, akik szintén korunkhoz és népünkhöz tartozunk, otthono-
sak lehessünk benne és ne legyünk kénytelenek ^{úgy állni előtte} ~~élve maradni e-~~
~~lőtte~~, mint tőlünk idegen és érthetetlen világ előtt."

Scott hazafisága előfeltétele ennek a multtal való
eleven összefüggésnek. Ebben a hazafiságban azonban csak vulgár-
szociológusok láthatják a kizsákmányoló kereskedők dicsőítését.
Goethe Walter Scott e viszonyát az angol történelemhez végtelenül
mélyebben és igazabban fogta fel. ~~Egyik~~ Eckermannal folytatott e-
gyik beszélgetésében Scott "Rob Roy"-át hozza szóba. Érdekes mó-
~~ra~~ don, és Scott "társadalmi ekvivalensét" jellemzően, oly regényt
amelynek főalakja a skót nép egy hőse, a lázadó, a marhatolvaj és
csempész sajátos keveréke. Ezt mondja Goethe e regényről: "Itt
persze minden nagy; tárgy, tartalom, jellemek, feldolgozás.....
Azt is látjuk azonban, mi az angol történelem és mit jelent az,
ha egy ügyes költőnek ilyen örökség jut osztályrészül." Goethe
világosan érzi tehát, ~~mi~~ okozza Scottnak az angol történelmet il-
~~le~~lő büszkeségét: egyfelől természetesen a nemzeti erő és nagy-
ság fokozatos növekedése, amit Scott "középső útja" által a maga
folytonosságában akar szemléltetni, másfelől azonban és ettől el-
választhatatlanul a növekedés válságai, a szélsőségek, ~~vissza~~ amely-
ek harca végeredményben e "középső utat" hozta létre és amely-

sadalmi formációk szétrombolását, minden ~~emberi~~ rokonszenve, ~~ellen-~~
nére, e ~~formációk~~ ^{rejtő} formációkban meglévő nagyszerű és hősi tulajdon-
^{ként fogható} ságokba/minden/ beleérző képessége ellenére ^{objektíven ábrázolni} ~~objektíven~~ Nagy törté-
nelmi és költői értelemben objektív: ugyanazzal a pillantással
látta kiemelkedő tulajdonságaikat, mint pusztulásuk történelmi
szükségyszerűségét.

Ez az objektivitás azonban ^{még csak} ~~szükség~~ fokozza a mult
igazi költőiségét. Láttuk, hogy Walter Scott történelmi képében,
későbbi kritikusok torzító véleményével egészen ellentétben, sem-
miesetre sem a korábbi uralkodó osztályok hivatalos képviselői
játsszák a főszerepet. Regényeinek nemesi alakjai között - ha
eltekintünk a korrekt "középső hősöktől", akik csak nagyon felté-
teles módon ~~tekint~~ nevezhetők pozitív hősöknek, - viszonylag ~~ke-~~
~~ny~~ nagyon kevés pozitíve rajzolt alak van. Ellenkezőleg, Scott
^{mutatja meg/} nagyon gyakran/humorosan, szatirikusan vagy tragikusan ~~rajzolt~~
^{gyengeségét/} ~~szatirikusan~~ a felső rétegek ~~szatirikusan~~ és emberi-erkölcsi züllött-
ségét. A trónkövetelő a "Waverley"-ben, Stuart Mária a "The Abbot"
ban, sőt a trónörökös is a "The Fair Maid of Perth"-ben emberileg
ugyan megnyerő, szeretetreméltó vonásokat mutatnak, de ábrázolá-
suk fővonala arra irányul, hogy ~~nem~~ feltárja: ^{alkalmatlanság} ~~alkalmatlanságukat~~
történelmi küldetésük ^{betöltésére} ~~teljesítésére~~ való alkalmatlanságukat. ~~Scott~~
Scott történelmi objektivitásának költőisége ebben az esetben ab-
ban áll, hogy az egész atmoszférájából, pedáns elemzés nélkül e-
gyüttal átéljük e személyes alkalmatlanság objektív-történelmi,
társadalmi okait is. Emellett Scott alakok egész sorában rajzol-
ja a nemzeti uralom elriasztóan brutális oldalait (pl. templomos-
lovagok a "Waverley"-ben), valamint a nemzeti élettől mindinkább
elszakadt udvari nemesség ^{nek} már a komikusba átcsapó képtelenségét
arra, hogy a kor problémáit átélje. ~~De~~ ^{néhány} pozitív alak több-
nyire az egyszerű kötelességteljesítés, a gentlemanság vonalán
válík pozitívvá. Csak a történelmi haladás ~~szükség~~ különálló nagy
alakjai, mint különösen XI. Lajos, nyernek az ábrázolásban törté-

nelmi monumentalitást.

A legtöbb esetben ahol nemesi alakok teljesen vagy pro-
blematikusan pozitív szerepet játszanak, ez néppel való ^{önzefarto-} egybekö-
^{zárón} ~~töttségükön~~ nyugszik, persze többnyire az élő, vagy legalább még
^{egészen} nem ~~elhalt~~ patriarchális viszonyok alapján (pl. Argyle
hercege esetében, a "The Heart of Midlothian"-ban). Scott törté-
nelmi valóságának igazán eleven életét a nép életé maga jelenti.
Mint angol kishemes, aki a polgársággal hagyományosan és egyéni
életvitele szerint erősen egybe van kötve, Scott mély/^{en}/rokonszen-
ve ^{ily} ~~XXXX~~ a középkori angol-skót városi polgár, az önálló és sza-
bad paraszt dacos öntudatosságával. Különösen Heinrich Gow a-
lakjában ("The Fair Maid of Perth") ad szép képet erről a közép-
kori polgári bátorságról és öntudatról. Heinrich Gow mint harcos
valamennyi lovaggal legalábbis egyenértékű, de büszkén elutasítja
Douglas gróf/^{azon}/ajánlatát, ~~hogy őt lovaggá üs-~~
se; polgár ő és szabad polgárként akar élni és meghalni.

Scott életművében csodálatos jeleneteket és alakokat
találunk a jobbágy- és szabad parasztok életéből, a társadalomból
kidasztottak - csempészek, rablók, hivatásos katonák, szökevé-
nyek stb. - sorsából. Az elmúlt élet ábrázolásának fő költőisé-
^{azonban}/gét ^{maradványainak} nála a törzsi társadalom, ^{nép} a skót clan ^{maradványainak} hasonlít-
hatatlan rajza adja. Itt már tárgyilag-tartalmilag is az emberi-
ség hősi korszakának ^{nyer} egy oly erős eleme ^{! t} lesz ábrázolva, hogy Scott
regényei csúcspontjaikban egyenesen a régi eposzokhoz ^{at közelít meg.} jutnak kö-
~~zel.~~ Scott ~~itt~~ hatalmas felfedezője és feltámasztója ennek a ré-
gen letűnt multnak. Már a 18. század szerette és élvezte/^{ugyan}/a primi-
tiv viszonyok ~~XXXXXXXXXXXX~~ költőiségét és a Homéros-rajongás hul-
lámában, Vergiliusnak mint példaképnek Homéros általi kiszorítá-
sában kétségtelen az emberiség e gyermekkorának kezdődő megsejté-
se jut érvényre. Sőt jelentős gondolkodók, mint Ferguson, még
a homeroszi hősök és az amerikai indiánok közti rokonságot is meg-
látták. Ez a vonzódás azonban mégis absztrakt, hangulatszerűen mo-

át a maguk egész történelmi konkrétságában és differenciáltságában. Scott nem akart ~~xx~~ - Gustav Freytag "Hősök"-jének pedáns értelmében - regényeiből összefüggő ciklust csinálni. De éppen a Clan sorsára vonatkoztatva lép ez a nagy történelmi összefüggés, a Clan tragédiájának kérlelhetetlen szükségszerűsége roppant plasztikusan elő. Már abban, hogy sorsuk mindig a társadalmi-történelmi környezettel való eleven kölcsönhatásból jön létre. Soha nem ábrázolja őket önállóan, izoláltan, hanem mindig a skót, vagy angol-skót népelet általános válságának összefüggésében. E válságok láncolata a keletkező skót polgárságnak a nemességgel folytatott első harcától és a királyságnak ama kísérletétől, hogy ezt a harcot a központi hatalom megerősítésére használja fel ("The Fair Maid of Perth" - a 14. század vége) a Stuartok utolsó próbálkozásaiig terjed, amelyek arra irányultak, hogy a történelem kerekét visszafordítsák és a kapitalizálódásban már erősen előrehaladt Angliában az elévült abszolutizmust visszaállítsák ("Rob Roy" - a 18. század vége).

A Clanok itt történelmileg szükségszerűen mindig a kihasználtak, rászédettek, becsapottak. Éppen társadalmi létük ~~xx~~ kezdetlegességéből származó hősi tulajdonságaik teszik őket a civilizáció ^{ban} mindenkorl uralkodó hatalma ^{emberileg} sokkal rosszabb képviselőinek játékszerévé. Amit Engels tudományosan kimutat, hogy a civilizáció olyan dolgokat hoz létre, amelyeknek a régi törzsi társadalom nem lehetett méltó ellenfele, - azt Scott ábrázolja. Különösképpen azt az ellentétet ábrázolja, amelyet Engels a törzsi társadalom ~~vala~~ civilizációval szembeni szükségszerű ~~xxxxxxxx~~ bukájának elemzésénél az emberi oldalra vonatkozóan kiemel: "De e teljesítmények megvalósítására a legszennyesebb emberi ösztönöket és szenvedélyeket mozgatta meg és fejlesztette ki a többi emberi hajlamok rovására."

Már a feudális kor osztályharcainak méhében létrejövő abszolút királyság kezdete kiméletlenül kihasználja a clanok

jelentéktelen viszályait egymás kölcsönös szétmarcangolására. Két clan minden fegyverbíró férfijának kölcsönös kiirtása, amely az itt először említett regény cselekményét képezi, természetesen ebben a kirívó formában kivételes eset, amelyből csak Scott nagy művészete emeli ki a tipikusát. De csak azért teheti ezt meg Scott, mert a ~~clanoknak~~ ez a spontán, egyes, epizodikus méretben megnyilvánuló képtelenség arra, hogy közös érdekeiket megvédjék, ~~hiszen~~ ~~hiszen~~ a nemesség vagy polgárság ellen, ~~hiszen~~ és minden energiájuk szétaprózása az ilyen kis harcok helyi korlátoeltságaiban, mindez szükségszerűen következik a clanegzisztencia alapjából. XI. Lajos francia király testőrsége ^{a régi clannak/} már ilyen - többé ~~kevésbé~~ vagy kevésbé akaratlanul - szétszórt tagjaiból áll (Quentin Durward). És a későbbi polgárháború pártjai, a parlament ~~is~~ csakugy mint a Stuartok, már tömegesen ~~és~~ kiméletlenül használják ~~is~~ fel a bátor, odaadással teli clan-harcosokat ágyutöltelékként olyan politikai célok érdekében, amelyek a clantól teljességgel idegenek. ("A Legend of Montrose", "Waverley", "Rob Roy").

Az 1745-ös felkelés leverésével - amelyet a "Waverley" ~~regényében~~ -ben rajzol meg - kezdődik a skóciai törzsi társadalom valódi pusztulása, mondja Engels. Néhány évtizeddel később (~~is~~ "Rob Roy" ~~regényében~~ -ban) a clant már teljes gazdasági felbomlás folyamatában látjuk. E regény egyik alakja, Jarvie, az okos kereskedő és Glasgow városgazdája világosan látja, hogy a clanok kétségbeesett-kilátástalan küzdelme a Stuartok érdekében számukra gazdasági szükségszerűséggé lett. Primitív gazdálkodásuk alapján nem képesek többé fenntartani magukat. Állandóan felfegyverzett, harcban edzett népességfőlöslegük van, amellyel normálisan nem tudnak többé mihez kezdeni, amely ~~hiszen~~ rablásra kényszerül és amelynek reménytelen helyzetéből az ilyen felkelés az egyetlen kivezető út. Ezért kerül itt már előtérbe a felbomlás, a kezdődő deklasszáció vonása, amely a "Waverley" clan-képéből még hiányzott.

Ismét meg kell csodálnunk Scott rendkívüli

realista történelemábrázolását, amellyel a gazdasági-társadalmi változásnak ezeket az új elemeit emberi sorsokká, az alakok megváltozott pszichológiájává alakítja át. Igazi népisége abban mutatkozik meg, hogy bár egyfelől realista könyörtelenséggel energikusan kidolgozza ezeket a deklasszált vonásokat, -különösen maga Rob Roy ^{nap}romantikus-kalandorszerű cselekvési módjában, aki ezáltal történelmileg nagyon élesen elüt régebbi korok clanvezéreinek primitív egyszerűségétől, - másfelől azonban a clanok e pusztulását a maguk valódi népi hősiességében ~~ábrázol~~ja: a deklasszállódás minden tendenciája ellenére Rob Roy alakja összefoglalja magában a régi clanhősök ősi, emberileg nagyszerű tulajdonságait is. A törzsi társadalom pusztulása Scottnál heroikus tragédia, nem pedig nyomoruságos lezúllás.

Igy válik Scott a történelem nagy költőjévé, mivel a történelmi szükségszerűség iránt mélyebb, igazabb és differenciáltabb érzéke van, mint előtte bármely költőnek. A történelmi szükségszerűség regényeiben a legszigorubb kérlelhetetlenséggel érvényesül. Azonban e szükségszerűség nem emberfeletti végzet, hanem konkrét történelmi körülmények bonyolult kölcsönhatása a maguk átalakulási folyamatában, a maguk kölcsönhatásában konkrét emberekkel, akik e körülmények közt felnőve, e körülményektől nagyon különbözőképpen befolyásolva, személyes szenvedélyeiknek megfelelően egyéni módon cselekszenek. A történelmi szükségszerűség tehát az ábrázolásban mindig eredő és nem előfeltétel, nem az író reflexióinak tárgya, hanem a korszak tragikus atmoszférája. ~~az ábrázolásban.~~

^{ez/}
~~Max~~Magátólértetődően/nem jelenti azt, hogy Walter Scott alakjai nem elmélkednek céljaikon és feladataikon. Ezek azonban cselekvő emberek elmélkedései konkrét körülmények között. És a történelmi szükségszerűség légköre éppen a konkrét történelmi körülmények igazi belátására való képesség és képtelenség közti nagyon finoman ábrázolt dialektikából keletkezik. "A Legend of Montrose"-ban Scott a nagy angol forradalom egy skót epizódját ábrázolja. Mind a parlamenti seregek, mind pedig a royalisták megkísérlik, hogy a maguk számára nyerjék

meg a harcias clanokat. Eszközeik erre a két nagy főnök: Argyle és Montrose. Mármost rendkívül érdekes az, hogy ebben a helyzetben ^{akkor} ~~van~~ ^{felismeri, hogy} egy kis clanfőnök, aki ~~teljesen~~ egészen világosan ~~látja~~ /mind a királyhoz, mind pedig a parlamenthez való csatlakozás végső fokon szükségképpen a saját pusztulásukat jelenti. Felismerése azonban a nagy vezérek iránti clan-függőség miatt eleve tehetetlenségre van ítélve. A háború Argyle és Montrose között megkezdődik.

Ámde ugyanaz a belső szükségszerűség, amely itt kezelt Montrose tervének, szűk, clanszerű határokat szab e tervek megvalósításának. Montrose leverte az ellenfelet és most a király angol ellenségei ellen szeretne fordulni; ^{friss} ~~új~~ erők hadjárata ~~is~~ még fordulatot is hozhatna Angliában. Ez azonban objektíve lehetetlen. Clanbeliekből álló sereggel csak skót ~~clanháborút~~ lehet viselni. Montrose ¹ ~~hívei~~ ² ~~tűzbe mennek~~ ³ ~~de~~ meggyőződésüket, hogy a valóságos ellenség nem a parlament, hanem az Argyle vezetése alatt álló ellenséges clancsapatok, semmiféle rábeszélés vagy vezéri tekintély nem ingathatja meg, bármily korlátlan legyen is Montrose tekintélye míg a clanideológia keretein belül mozog. És Scott jellemző művészetének ~~egyik~~ finom és történelmileg nagy vonásai közé tartozik, hogy nem engedi ezt az ellentétet pusztán külsőleg elintézni. Montrose ugyan arisztokrata, meggyőződéses királypárti, jelentős képességű hadvezér, nagy politikai ambíciókkal teli ember, de bensőleg mégiscsak clanvezér. Bensőleg is hat rá a clan embereinek gondolkodásmódja, külső és belső szükségszerűséggel feladja nagy terveit és erőit Argyle elleni kicsinyes ~~clanháborúk~~ ~~dásban~~ aprózza el.

E nagy történelmi szükségszerűség ~~is~~ ábrázolásában, amely szükségszerűség az egyének ~~személyes~~ szenvedélyes cselekedeteiben, gyakran azonban pszichológiájuk ellenére érvényesül, e szükségszerűségnek a népelet társadalmi-gazdasági alapjaira való helyezésében áll Walter Scott történelmi hűsége. A történelmi szükségszerűség valódi összetevőinek ilyen igazi írói visszatükrözése mellett egyáltalán nem jöhet számba, hogy egyes részletek, egyes tények történelmileg he-

lyesek-e avagy nem. Walter Scott persze éppen ezekben a részletekben nagyon erős és igaz. De ~~xxxxxxxx~~ ^{sohasem} későbbi írók régészi, vagy egzotikus értelmében. Scott számára a részletek csak eszközök arra, hogy az itt leírt történelmi hűséget valóban elérje, hogy ~~az~~ ^{az} történelmi szükségszerűségét egy konkrét helyzetben konkrétan érzékelhetővé tegye. Ez a történelmi hűség Walter Scottnál éppen az alakok történelmi pszichológiájának, ~~az~~ lelki mozgatórugóik és cselekvésmódjuk igazi hite et nunc(itt és most)-jának valódisága.

Alakjainak éppen ebben az emberi-morális felfogásában őrzi meg Scott ezt a történelmi hűséget. A legellentmondóbb, legellentéte- sebb reakciók bizonyos eseményekre mindig egy meghatározott történelmi válság objektív dialektikájának kereteiben mozognak sikerült regényei ^{ben} ~~ben~~. ~~xxxxxxxx~~ Ennek értelmében soha nem alkot excentrikus figurákat, olyan alakokat, akik pszichológiájukat illetően a kor légkörén kivüles- nek. Megérdemelné a beható elemzést, hogy ezt kiemelkedő példákön meg- mutassuk. Itt azonban csak Jeanie Deans nővérére, Effie-re akarunk rö- viden utalni. Látszólag a legélesebb lelki-erkölcsi ellentétben áll apjával és nővérével. ~~azonban~~ ^{azonban}. Azonban nagy finomsággal ábrázolja Scott, hogyan keletkezett ez az ellentét éppen a család paraszti-puritán a- ^{lehetőséget/} lapjellege elleni oppozícióból, hogyan adtak a lánynak/nevelésének kö- rülményei az ilyen különös fejlődésre és hogyan maradt meg nála mégis sok lelki vonás, amely ~~xxxxxxxx~~ ^{tragikus} válságában is, későbbi társadalmi felemelkedésében is a társadalmilag és időbenileg közöset megőrizte. Éppen ebben az ábrázolási módban mutatkozik meg az, hogy Scott, a tör- ténelmi regény negyvennyolc utáni fejlődésével éles ellentétben, alak- jainak pszichológiáját sohasem modernizálja.

Ez a modernizálás persze nem ~~xxxxxxxxxxxx~~ a negyvennyolc- utáni történelmi regény új "víványa", ~~xxxxxxxx~~ ^{éppen/} Ellenkezőleg. Ez az a ha- mis örökség, amelyet/Walter Scott ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ haladott meg. És Walter Scott korában is a lélektan történelmi hűsége és a történelmi alakok lelki modernizálása közötti harc képezi a szellemek ~~elkülönü-~~

lésének központi problémáját. A következőkben behatóan foglalkozunk majd ezzel a kérdéssel. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy míg a 17. és 18. század áltörténelmi regénye ^{érzelmi} a múlt ~~életét~~ ^{élete} ~~(széleskörűen)~~ egyszerűen és naívvul azonosították a jelenével, Chateaubriandnál és a német romantikában ~~egyértelműen~~ a modernizálásnak egy másfajta, veszélyesebb irányzata keletkezik. Mert különösen a német romantikusok rendkívül nagy súlyt fektetnek ^{arra, hogy/} minden részlet történelmi ~~hűségére~~ hű legyen. Felfedezik a középkor festői báját és "nazarénus" akkurátussággal adják ^{azt/} vissza: a középkori katolicizmustól a régi butorokig mindent ^{gyakran pitteressé, pedantériává fokozódó} iparművészeti pontossággal adnak vissza, ~~amely gyakran pitteressé pedantériává fokozódik~~. Ámde az emberek, akik ebben a festői világban mozognak, egy meghasonlott romantikusnak, vagy a Szentszövetség ujonnan megtérített apologetájának pszichológiájával rendelkeznek.

A történelmi hűségnek ezt a dekoratív karikatúráját Németországban az irodalom és kultúra haladásának nagy képviselői, Goethe és Hegel ^{nyersen} ~~merően~~ ^{eszköz} elutasították. Walter Scott történelmi regénye eleven ellenpárja a hamis történelmiség ^{és} egyuttal a múlt művészietlen modernizálása ^{Itt} ~~ennek~~ ^{arányos} új irányzatának. De a múlt iránti hűség vajjon ~~hűség~~ a múlt nyelvének, gondolkodás- és érzésmódjának krónikaszerű, naturalisztikus visszaadását jelenti-e? Magátólértetődően nem. És Scott nagy német kortársai, Goethe és Hegel elméletileg nagyon világosan kimondták ezt a problémát. Goethe Manzoni történelmi tragédiájának, az "Adelchi"-nek elemzésében veti fel ezt a kérdést. Ezt írja: "Igazolására ^{azt/} a talán paradoxnak tűnő szót mondjuk ki, hogy minden költészet tulajdonképpen anakronizmusokban mozog. Minden múlt, amelyet felidézünk, hogy a magunk módján megmutassuk a velünk élőknek, kénytelen magasabb műveltséget tulajdonítani a réginek (dem Ältertümlichen), mint ami annak sajátja volt;...Az "Ilias" csakugy, mint az "Odysseia", az összes tragédiaköltő és ami ~~csak~~ az igazi költészetből ~~csak~~ ránk maradt csak anakronizmusokban él és ~~csak~~ lélegzik. Minden állapotnak odakölcsönözzük az újabbat, hogy szemlélhetővé, sőt csak elviselhetővé is tegyük..."

ták követlenül a hegeli esztétikát, nem tudjuk. Mindenesetre a probléma esztétikai-fogalmi általánosításánál Hegel már szükségyszerű anakronizmusról beszél a művészetben. Fejtegetései azonban a probléma konkretizálását és történelmi dialektikáját tekintve ~~XXXXXXXXXXXX~~ lényegesen tovább mennek ~~XXXXXX~~ természetesen ~~XXXX~~ Goethenél és elméletileg azokat az elveket mondják ki, amelyek Scott történelmi gyakorlatát meghatározták. Hegel a következőképpen világítja meg a szükségyszerű anakronizmust: "Az ábrázolt belső szubsztanciája ugyanaz marad, azonban a kifejlesztett műveltség a szubsztanciális ábrázolásában és kibontakoztatásában változtatást tesz szükségessé ugyanennek kifejezésében és alakjában."

Ez a megfogalmazás Goethejével meglehetősen rokonnak hangzik, tárgyilag azonban mégis annak továbbvitele. Mert Hegel már tudatosan történelmiben fogja fel a jelennek multhoz való viszonyát, mint Goethe. Goethenél lényegében az általános ~~XXXX~~ emberi, a humanista elvek áttörésének a konkrét történelmi talajból való kimunkálásáról van szó; e történelmi talaj olyan átformálásáról, hogy ilyen áttörés a lényeges történelmi igazság megszüntetése nélkül ~~XXXXXXXXXXXX~~ végbemehessen. (Itt utalunk ~~XXXXXXXXXXXX~~ korábbi elemzésünkre Dorothea és Klärchen alakjáról.) Hegel ellenben történelmileg fogja fel ezt ~~XXXX~~ ~~XXXXXX~~ a jelenhez való viszonyt. Ugy véli, hogy a "szükségyszerű anakronizmus" a történelmi tárgyból szervesen nőhet ki, ha a jelenlegi költők az ábrázolt multat világos ^{an} módon mint a jelen szükségyszerű előtörténetét ismerik fel és élik át. Ebben az esetben a kifejezés ^{színterének} módnak, a tudatosságnak stb. csak olyan fokozása keletkezik, amely ^{színterének} világossá teszi és aláhuzza ezt az összefüggést. És a mult eseményeinek, erkölcsének stb. újjáformálása csak abban áll, hogy a költő ~~am~~ tendenciákat, amelyek a multban már elevenek és hatásosak voltak, amelyek reálisan történelmileg a jelenhez vezettek, amelyeket azonban ^{elkezd az} ~~ez~~ események ^{néha} kortársai természetesen nem a maguk később láthatóvá vált jelentőségükben ismertek meg, azzal a sullyal állítja előtérbe, amellyel e mult produktuma, a jelen számára objektíve történelmileg rendelkeznek.

73
MTA FIL. INT.
Lukács Arch. Hegelnek ezek az ^{eszmefuttatásai} ~~gondolatmenetei~~ a történelmi tematika esz-

tétikai körülhatárolását tartalmazzák. Mert gondolatainak további kifejtésében a homerosi költemények és a görög tragédiák szükségszerű anakronizmusát ~~Hegel~~ szembeállítja a "Nibelung ének" középkori, lovagi-feudális feldolgozásával. "Egészen másképp fest ellenben ez az átdolgozás, ha a vallásos és erkölcsi tudat ~~egy~~ későbbi fejlődésének nézeteit és ~~éltető~~ képzetait/
~~szükség~~/olyan korra vagy nemzetre ruházzák ~~rá~~ rá, amelynek egész világnézete ellentmond az ilyen újabb képzeteknek." A modernizálás tehát esztétikai-történelmi szükségszerűséggel mindig létrejön, amikor ~~nincs~~ meg a múlt és jelen közötti eleven viszony, hanem azt csak erőszakkal teremtik meg. (A történelem modernizálásának erről a problémájáról a következő fejezetekben igen részletesen fogunk még beszélni.)

Magátólértetődően hatalmas, az esztétikai ábrázolásban a törzsi kor mondáit feudális-keresztis vissza-tükröződő különbség van ~~szükség~~ tényi módon átformáló Nibelungen ének költőjének naiv tudattalansága, gondtalansága és a túlfeszített apologetika között, amellyel a reakciós romantikusok a legitimizmus elveit beleviszik a középkorba, ~~amivel~~ ^{s abból} dekadens deklasszált hősökkel benépesített társadalmi idillt csinálnak.

Goethe és Hegel "szükségszerű anakronizmusát" Scott, bizonyára ^{szükség} ~~gondolatmeneteik~~ ismerete nélkül, ~~amivel~~ ^a költői gyakorlat ~~szükség~~ ^{kiemelkedő} bax ültette át. Annál jelentőségbejebb a kor jelentős haladó költőinek és gondolkodóinak megegyezése ábrázolási elveivel. Különösen akkor, ha meggondoljuk, hogy Scott ezt az átültetést - ha minden filozófiai ~~megalapozás~~ nélkül is, de - művészileg egészen tudatosan hajtotta végre. ~~Igy írja~~ erről a kérdésről az "Ivanhoe" előszavában: "Nem támaszthatok ugyan igényt és nem is akarok támasztani teljes pontosságra, magukban a dolgokban sem, amelyek csupán a külső kosztümre vonatkoznak, s még sokkal kevésbé a kifejezés és magatartás fontosabb ~~pon~~jaiban. De ugyanazon ok, amely visszatart attól, hogy egy mű párbeszédét angol-szász, vagy normann-francia nyelven írjam, és megtiltja nekem, hogy ezt az írást egy Caxton vagy Wynken de Worde ~~nyomassam~~ ^{betűivel} nyomassam, attól is visszatart, hogy egészen belül maradjak ama korszak határain, amely-

be esik történetem. Hogy valamiképpen részvétet (együttérzést) váltsunk ki, ehhez a választott tárgyat le kell fordítanunk ama kor erkölcsére és nyelvére, amelyben élünk... Igaz, hogy ennek a szabadságnak megvan~~na~~nak a megfelelő határai; a szerzőnek nem szabad olyasmit felidézni~~(an-~~führen), ami az ábrázolt kor erkölcsével nem fér össze." Walter Scott utja a valódi, költői-történelmi-hűséghez; a 18. század nagy angol realista írói ábrázolási elveinek továbbvitele és a történelemre való alkalmazása. Éspedig nem csupán a tematikai kiszélesedés, ~~írásának~~ a történelmi tárgykörnek a nagy realizmus számára való meghódítása értelmében, hanem emberek és események ábrázolási elveinek hisztorizálása irányában. Ami mondjuk Fieldingnél csak lappangva volt meg, az Scottnál az írói ábrázolás mozgatóerővé lesz. Scott "szükségyszerű anakronizmus¹⁾a" tehát csak abban áll, hogy embereik reális történelmi összefüggésekről az érzések és gondolatok olyan világos kifejezésével ruházza fel~~ezeket~~ amilyen~~ek~~ ezek az emberek ebben a tiszta és világos formában annakidején egyáltalán nem rendelkezhetek. De az érzések és gondolatok tartalma, vonatkoztatásuk reális tárgyakra Scottnál mindig helyes történelmileg ~~csak~~ ^{és} mint társadalmilag, ^(eggyaránt mindig helyes) és nagy költői tapintata abban áll, hogy ezt a világos kifejezést csak annyiban emeli a kor fölé, ^{hogy} amennyiben ez az összefüggés világossá tételére ^{feltétlenül} szükséges, másrészt pedig, hogy ennek az érzés- és gondolat kifejezésnek is a kor, az osztály ~~stb.~~ bélyegét, koloritját, hangsúlyát kölcsönzi.

I I I .

A klasszikus történelmi regény harca a romantikával.

Walter Scott művészete, mint láttuk, e korszak lényeges haladó tendenciáját, a haladás történelmi védelmezését művészileg tökéletes módon fejezi ki. Scott ténylegesen is kora egyik legnépszerűbb és legtöbbet olvasott írójává lett, nemzetközi mértékkel mérve is. Az a befolyás, amelyet Európa egész irodalmára gyakorolt, mérhetetlen. E kor legjelentősebb írói ~~közül~~ ^{na} Puskintól Balzacig a történelemábrázolás ^{ez az} ~~ezen~~ új típusa alkotásukban új utakra vezette. Nagy tévedés lenne azonban, ha azt hinnánk, hogy a 19. század első felében a történelmi regény nagy hulláma valóban a scotti elveken alapszik. Hisz már láttuk, hogy a romantika történelmi elgondolása szöges ellentéte volt Walter Scotténak. És ezzel a történelmi regény más áramlatainak jellemzése természetesen még ~~messze~~ nem merül ki. Csak két fontos áramlatra utalunk: egyfelől a liberális romantikára, amely világnézetileg és az ábrázolást illetőleg nagyon sok közösséget mutat a romantika eredeti talajával, a francia forradalom elleni ideológiai harccal, azonban ezen az ellentmondásteli és ingatag ~~az~~ ^{azóra a} alapon mégis mérsékelt ideológiai haladást képvisel, - másfelől ~~az~~ ^{az} jelentős írókra, mint pl. Goethe és Stendhal, akik a 18. század világnézeti örökségéből ~~nagy~~ sokat megőriztek magukban sértetlenül, akiknek humanizmus ^{mindvégig} felvilágosodás erős elemeit ^{mind} ~~végig~~ tartalmazza. Magátólértetődően nem lehet itt feladatunk, hogy ezen áramlatok harcát mégcsak körvonalaiban is vázoljuk. Csak néhány fontos példát akarunk röviden elemezni arra vonatkozólag, hogyan vitték tovább a történelmi regény költői elveit, vagy hogyan harcoltak azok ellen; olyan példákat, amelyek részben a későbbi fejlődésre való közvetlen befolyásuk következtében jelentősekké lettek, részben mint ezek el-

lentétei a történelmi regény mai válságában, éppugy mint Scott, rendkívül időszerűek.

Scott angol kortársait és követőit figyelmen kívül hagyhatjuk ebben az összefoglalásban. Scott az angol nyelvterületen csak egyetlen méltó követőre talált, az amerikai Cooper személyében, aki tematikájának és ábrázolásmódjának bizonyos elveit átvette, sőt tovább is vitte. "Bórharisnya" c. halhatatlan regényciklusában Cooper egy fontos Walter Scott-témát állít az ábrázolás középpontjába, a törzsi társadalom pusztulását. Északamerika történelmi ~~szűk~~ fejlődésének megfelelően ez a téma teljesen új arculatot nyer. Scottnál évszázados, harcokkal teli fejlődésről van szó, a törzsi társadalom maradványai feudalizmushoz és később a kezdődő kapitalizmushoz való alkalmazkodásának különböző formáiról, e társadalmi formáció lassu, válsággal teli pusztulásáról. Amerikában a történelem maga sokkal brutálisabban és közvetlenebbül állította fel ezt az ellentétet: Franciaország és Anglia gyarmatosító kapitalizmusa ^{mind} fizikailag ~~csakugy~~, ^{mind} morálisan szétzuzza az indiánok évszázadok óta csaknem változatlanul virágzó törzsi társadalmát.

Az, hogy ~~szűk~~ Cooper figyelmét erre a problémára összpontosítja, az indiántörzsek fizikai pusztulására és erkölcsi szétzilálására, regényeinek nagy és széles történelmi távlatot ad. A társadalmi ellentét egyértelműsége és egyenesvonalúsága azonban egyttal a költői világ elszegényedését is jelenti, Scottal összehasonlítva. Ez Coopernél különösképpen az angolok és franciák ábrázolásában jut kifejezésre, akiket tulnyomó többségükben sematikus, ^{pszichológiával} lapos ~~pszichológiai~~ ^{éjúnak} egyhangu és erőltetett humorának rajzol. Már Balzac ~~aktív~~ élesen bírálta Coopernek ezt a gyöngéjét, akit egyébként Scott méltó utódjának tartott. E gyengeség forrása véleményem szerint ~~az~~ az, hogy a magányosan felbukkanó európaiak Cooper regényeiben sokkal izoláltabb életet élnek, - egymásközi ^{társadalmi} eleven / kölcsönhatások nélkül - mint a feudális urak vagy városi polgárok Scottnál.

^{Cooper} Scott költői érdeklődése a vörösbőrűek tragikusan elpusztuló törzsi társadalmának ábrázolására összpontosul. Igazi epikai nagyszerűséggel ~~Cooper~~ elválasztja egymástól a tragikus pusztulás és az emberi

erkölcsi deklasszáció ~~és~~ *kettes* folyamát. A pusztulás megindítóan tragikus vonásait a Delaware-törzs néhány továbbélő nagy alakjára összpontosítja, míg az indiánok erkölcsi felbomlásának tüneteit az ellenséges törzseknél szélesen és behatóan ábrázolja. Ezáltal ábrázolása leegyszerűsödik ugyan, egyuttal azonban helyenként szinte eposzi nagyszerűséget ér el.

A legnagyobb költői teljesítményt azonban Cooper a Scott-féle "középső *szerep* hős" sajátos továbbfejlesztésével *szerep* ~~vissza~~ *szerep* végbe. ~~E re-~~ *szerep* gények főalakja az írástudatlan, egyszerű és tisztességes angol vadász, Nathaniel Bumppo, egy gyarmatosító pionér Amerikában, aki azonban mint a nép egyszerű embere, mint puritán érzelmű angol mélyen vonzódik az indiánok egyszerű emberi nagyságához és elszakíthatatlan emberi kapcsolatba kerül a delawarok maradékaival. Erkölcsi beállítottságának fővonalaiban ~~egy~~ európai marad, ugyan, de korlátlan szabadságszeretete, az emberi és egyszerű élethez való vonzódása közelebb hozzák ezekhez az indiánokhoz, mint az európai gyarmatosítókhoz, akikhez maga társadalmilag objektíve tartozik. Ebben az egyszerű, népi alakban, - aki saját *tragédiáját* csak érzelmileg átélni képes, megérteni azonban nem, - Cooper ama első gyarmatosítók hatalmas történelmi *tragédiáját* ábrázolja, akik hogy megőrizzék szabadságukat, kivándoroltak Angliából, ~~ámde~~ saját tevékenységükkel Amerikában ők maguk semmisítik meg ezt a szabadságot. Maxim Gorkij szépen fejezte ki ezt a *tragédiát*: "Mint az 'Új világ' erdeinek és pusztáinak felkutatója, utakat tör rajuk keresztül az embereknek, akik később mint gonosztevőt ítélik el őt, mert szabadságérzékük *szerep* érthetetlen, kapzsi törvényeiket áthágta. Öntudatlanul egész életét *annak* a nagy ügynek *szerep* szentelte, hogy az anyagi kulturát a vadak országában földrajzilag elterjessze és - alkalmatlannak bizonyult arra, hogy *annak* a kultúra viszonyai között éljen, amelynek első ösvényeit ő vágta." Gorkij nagyon szépen mutatja itt meg, mily nagy történelmi, sőt világtörténelmi *tragédiát* lehetett ábrázolni a népből való középszerű ember sorában. Éppen Coopernél látjuk, hogy *az* ~~egy~~ *szerep* ilyen tragédia költőileg sokkal megindítóbban fejeződik ki, ha olyan környezetben ábrázolják, ahol a közvetlen gazdasági és ~~ezek~~ a belőlük fakadó erkölcsi ellentétek szer

vesen nőnek ki a mindennapi életből. A pionir tragikumak itt nagyszerű-
~~kapcsolódik egybe~~
~~on~~ a törzsi társadalom tragikus pusztulásával ~~XXXXXXXXXXXX~~ ~~kapcsoló-~~
előrehaladásának
~~dik XXXX egybe~~, és az emberiség ~~XXXXXXXXXXXX~~ egyik nagy ellent-
mondása csodálatos tragikus alakot nyer ezzel.

Az emberi haladás ellentmondásainak ez a felfogása a forradalomutáni korszak terméke. Már idéztük Puskin kijelentését, amelyben világosan és tudatosan utal arra, hogy a történelem scotti ábrázolása új korszakot jelent Shakespearehez és Goethehez képest is. Ezt az új történelmi helyzetet magánál Goethenél lehet a legvilágosabban tanulmányozni. Goethe élete végéig minden területen a haladás szentdedélyes igénylője volt. Élete végéig figyelmesen és megértően követte az irodalom új jelenségeit. Nemcsak Scottot és Manzont tanulmányozta és bírálta behatóan, hanem - majdnem utolsó napjaiban - Stendhal és Balzac első nagy műveit is.

Ezzel ellenére Goethe viszonya Scotthoz problematikus, Scott befolyása Goethe ábrázolásmódjára nem döntő. A történelmi hic et nunc ábrázolásában, alakjai pszichológiájának történelmi megőrzésében ^{legmagasabb/} egészen/életmegnyilvánulásai emberi tulajdonságaiig Goethe mindig megmarad a Scott-előtti korszak költőjének. Nincs lehetőségünk ^{itt/} arra, hogy Goethe különböző ~~XXXXXXXXXXXX~~ kijelentéseit a maguk fejlődésében és ellentmondásosságában elemezzük. Elég, ha az ellentmondásosságra magára utalunk. Már idéztük Goethenek egy lelkes nyilatkozatát "Rob Roy"-ról: egész sor hasonló idézetet lehetne még találni. Müller kancellárral folytatott beszélgetésében azonban Goethe egyszer Byront magasan Scott fölébe helyezi és ezt mondja róla: "Két regényt olvastam Walter Scottól, most tudom már, mit akar és mit képes elérni. ~~XXXXXXXX~~ Szakadatlanul elszórakoztatna engem, de nem tudok tanulni belőle."

A korábban idézett, Eckermannnak tett kijelentés persze későbbi időpontból származik, ~~XXXXXXXX~~ joggal tehetnénk fel tehát, hogy Goethe később megváltoztatta Scottról alkotott fenti véleményét. De a

későbbi Goethének éppen döntő fontosságú ~~X~~ írói termése nyomát sem mutatja, ^{amarr, hogy} az emberek és események új történelmi felfogása hathatós ^{az} befolyásának. ^{solta volna} A késői Goethe társadalmi látóköre mind átfogóbbá lesz, a modern

polgári élet tragikus dialektikájába való betekintése mind mélyebbé,
de ^{a)} ~~az~~ cselekmények helyének és idejének történelmi konkretizálása, ^{és a se-} alak-
jai végigvitt történelmi pszichológiájának ^{ának)} irányában soha nem megy túl
érett ~~férfiúi~~ ^{férfikora szinten)} fokon. Oly műveinek történelmi jellege, mint amilyen
az "Egmont" költői termésének csúcspontja marad ebben a tekintetben.

Sőt még a Schillerrel való együttműködés idején is megvan nála az ~~az~~
irányzat, ^{hogy a} ~~hogy~~ nagy aktuális események ^{et)} tiszta történelmi lényegük sze-
rint ^{olyan} ~~ábrázolására~~ ^{úgy ábrázolja, hogy} ~~amelyben~~ a leszűrt társadalmi-emberi
lényegnek/
~~konkrét~~ költőileg konkrét formát talál, ^{anélkül, hogy} az ábrázolt világ-
^{való részlete nélkül.)} ban bármiféle történelmi korhoz ~~is tartaná magát~~. A felvilágosodás ko-
világosan/
rának ezt a módosított hagyományát különböző módon ~~konkrétan~~ láthatjuk a
"Reineke Fuchs" és a "Natürlichen Tochter" c. munkáiban. És a nagy tár-
sadalmi és történelmi eseményeket, amelyek például a "Wilhelm Meister"-be
belejátszanak (háboru stb.), szándékosan egészen absztrakt fokon tart-
ja; absztraktabban még mint mondjuk Fielding vagy Smollet. Goethe itt
inkább a francia, mint az angol hagyományt követi. Mindezek az ábrázolá-
si tendenciák, amelyek Goethenél Walter Scott korának ~~előtt~~ kialakul-
tak, megmaradnak, sőt még meg is erősödnek ~~az~~ öregkorában ("Wahlverwand-
schaften", "Faust II."). Goethenél, mint az új események kritikus meg-
ítélőjénél is, mint látni fogjuk, ^{mindvégig} erős lessingi hagyomány ^{eredményesül.)} ~~marad eleven~~.

Goethe alkotása tehát lényegében a Scott-előtti törté-
nelmi konkretizálás fokon áll. Mindazonáltal Goethe, mint azt ugyancsak
láttuk, a történelmi regény keletkezési lehetőségei ^{neh} és tematikája ^{nah} bizo-
nyos feltételeit ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ bármelyik német kortársánál vi-
lágosabban felismerte. Felismerte teljes joggal Anglia ~~talán~~ megsza-
kitatlna, a jelen nemzedék számára dicsőséges történelmének jelentősé-
gét. A történelmi regény ^{neh ez a} ~~ennek~~ reális alapja Európa néhány fontos orszá-
gában, mindenekelőtt éppen Németországban és Olaszországban hiányzik.

A negyvenes években Hebbel ~~Willibald Alexisnek az ő~~
^(Willibald Alexis-) egyik drámájáról írt kritikájával kapcsolatban nagyon élesen és rossza-
lóan ~~az~~ ^{sőt} erről ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ az összefüggésről: "Nagyonis igaz az,
hogy mi németek nem állunk kapcsolatban népünk történelmével... De mi
az oka ennek? Az, hogy ez a történelem eredménytelen volt, hogy mi

nem tekinthetjük magunkat szerves lefol~~g~~^gása termékének, mint például az angolok vagy franciák, hanem az, amit persze történelmünknek kell neveznünk nem élet-, hanem kór-történetünk, amely ~~még~~ mindmáig nem jutott el még a krízishez." És nyers gorombasággal mondja a/Hohenstauffen- tematikájának szükségszerű ~~kudarca~~ sikertelenségéről, hogy ezeknek a császároknak Németországhoz "nem más volt a viszonyuk, mint a galandféregnek a gyomorhoz". Ebből a helyzetből szükségszerűen következik a véletlenszerű vagy éppen hazug tematika, ha a költő nem képe~~s~~^{sek} arra, hogy éppen ezt a válságszerűséget, ezt a töredékességet, történelmüknek ezt a tragikumát helyezték az ábrázolás középpontjába.

Az ilyen felfogáshoz ^{szándék} Németországban nem voltak meg az ideológiai feltételek. Az egyetlen megindulás a nagystilű történelmi elbeszélés felé, -amelyben ~~kudarca~~ tudattalanul és ösztönösen megvan-
nak a tragikus válságszerűség elemei, sejtései, - Kleist "Michael Kohlhaas"-a epizód maradt nemcsak a német irodalomban, hanem magának a költőnek alkotásában is. Mint ~~XXXXX~~ ^{annak} idején Goethe a "Götz von Berlichingen"-ben, Kleist is helyes történelmi érzékkel a német történelem egy nagy válságára, a reformáció korára nyul vissza. Mindkét műben a konfliktus az egyén középkori öntevékenysége (Vico és Hegel értelmében vett "hősi korszak" pszichológiájából és erkölcséből) ^(eredő) a feudalizmus ~~ab-~~
^{az akkoriban} ~~ban az időben~~ ^{keletkezik} modern államiságának ^{keletkezik} elvont igazságügyével való összeütközéséből ^{keletkezik}. És a német fejlődés jellemzésére mind az ifju Goethenél, mind Kleistnél jellemző, hogy a reformáció demokratikus továbbfejlődése, a parasztháború hiányzik, illetőleg csak mint ^{Kleist} negatív tendencia jelenik meg. Minden politikailag-társadalmilag konzervatív nézete ellenére novellája világosan mutatja a Goethe ifjúkori drámája óta lezajlott nagy történelmi változás ideológiai nyomait: míg Goethenél a reformáció és vele Luther, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
~~XXXXXXXXXX~~ a középkori aszkézisből és szabadságnélküliségből való megszabadulás ^{haladó} kizárólag ^{pozitív} vonásokat mutat, addig Kleistnél előtérbe kerülnek ennek problematikus, sőt kimondottan negatív tendenciái és ^{öröktartozása} ~~egybekötöttsége~~ a kisállami abszolutizmussal, és ^{mindez} ~~ezek~~ a központi konfliktus döntő mozzanataivá lesznek.

II. fejezet.

Történeki regény és történelmi dráma.

Eddigi fejtegetéseink után a következő kérdés vetődhet fel: Amennyiben az új történelmiség történelmi levezetése a művészetben is helytálló, - miért kellett ebből az éketézésből éppen a történelmi regénynak és nem a történelmi drámának létrejönnie?

Ennek a kérdésnek megválaszolása ~~komolyan és behatóan~~ megköveteli, hogy komolyan és behatóan megvizsgáljuk mindkét műfaj ~~származását~~ ^{viszonyát} a történelemhez. Itt mindjárt szembeötlik az a tény, hogy igazi és történelmi értelemben is művészileg tökéletes történelmi drámák már jóval ezelőtt az időszak előtt léteztek, míg a ~~regény~~ ^{regény} 17. és 18. század leg-
több ugynevezett történelmi regénye ~~mint a történelmi valóság visszatükrözése,~~ ^{sem} ~~mint művészi alkotás,~~ ^{sem} nem tarthat számot semmilyen jelen-
tőségre. ~~Ha eltekintünk is a francia klasszikától és a spanyol~~ ^{legnagyobb} ~~regényektől,~~ ^{el is tekintünk} mind ~~Shakespeare,~~ ^{mind} ~~néhány kortársa~~
~~is~~ - gondoljunk csak Marlowe "II. Edward"-jára, Ford "Perkin Warbeck"-
jére, stb. - igazi és jelentős történelmi drámákat alkotott. Ehhez
járul a 18. század végén a történelmi dráma második nagy virág-
zása ~~mind Goethe~~ ^{és} ~~és Schiller~~ ^{mind} ifjúkori alkotásaiban, ~~mind~~
weimari korszakában. Mindezek a drámák nemcsak hasonlíthatatlanul
magasabb művészi színvonalon vannak mint a klasszikus történelmi
regény ugynevezett előfutárjai, hanem amellett egészen más, igazi
és mély értelemben történelmiek. Másfelől azt a tényt is le kell
szögezni, hogy a Walter Scottal megkezdődő új történelmi művészet
a drámairodalomban csak egészen kivételesen hoz létre igazán je-
lentős műveket: mindenekelőtt Puskin "Borisz Godunov"-ját, Manzoni
drámáit, stb. A valóság történelmi felfogásának új művészeti

dráma - mint azt Mihail Lifsic helyesen ~~hangsúlyozta~~ ^{kiemelte} a regény elméletéről folyó vitában - döntő hatással ~~volt~~ az új regény kifejlődésére. Ezt az összefüggést Walter Scott és Shakespeare között már Friedrich ~~Hakk~~ Hebbel világosan látta és Scottban felismerte Shakespeare modern követőjét. "Ami Angliában ismét élővé lett Shakespeare-ből, az Walter Scott-ban jelent ~~meg~~ ^{beredt.}...mert ~~ő~~ ^{az} ~~extrémizmus~~ ^{örökegeset} az összes ~~extrémizmus~~ ^{örökegeset} egybekötötte a történelmi viszonyok alapfeltételeinek iránti legcsodálatraméltóbb ösztönrel a legfinomabb pszichológiai ~~érzék~~ ^{érzék} minden ~~egyedi~~ ^{meneti} individuális sajátosság iránt és ~~extrémizmus~~ ^{meneti} ~~extrémizmus~~ ^{mozzanat} legvilágosabb megértését ~~extrémizmus~~ ^{meneti} ~~extrémizmus~~ ^{mozzanat} annak az átmeneti mozzanatnak, melyben az általános és különös hajtóerők egybeesnek, s e három tulajdonság egyesülésének köszönhető Prospero varazspálcája mindenhatóságát és ellenállhatatlanságát."

Ándexaxkékéxniífajnakx xnefyekx naxkarnászokéssaxnaxlégyaxn
nem
táxhaxxmatofizikusaxkékékéxniífajnakx xnefyekx naxkarnászokéssaxnaxlégyaxn
nem
táxhaxxmatofizikusaxkékékéxniífajnakx xnefyekx naxkarnászokéssaxnaxlégyaxn

Am a két műfaj, melyreható a bonyolult történelmi ömefő.
Amde az a körülmény, hogy ez a két műfaj történelmileg

összefonódott, mélyrehatóan és bonyolultan, hiszen nem fejlődtek a
légius térben, metafizikusan elkülönülve egymástól, - nem szabad,
hanem elhomályosítanak ^{hatja el} az közöttük lévő elvi különb-
ségeket. Tehát vissza
kell mennünk a dráma és a regény közötti alapvető formakülönbségek-
hez, fel kell tárni ezeknek a különbségeknek forrását magában az
életben, hogy megragadhatjuk a két műfaj különbségeit a történelemhez
való viszonyukban. ^{azokat a különbségeket, amelyek a történelemhez való viszony}
A két műfaj fejlődésének történelmi tényei
- keletkezés, virágzás, hanyatlás, stb. - csak akkor válnak érthetőkké,
történelmileg és esztétikailag csak akkor válnak érthetőkké, ha
innen indulunk ki.

I.

Élettények mint az eposz és a dráma elkülönülésének alapjai.

Minden dráma ^{mind} ~~is~~ a nagy epika -epopeia és regény- ~~is~~ az objektív külső világot ábrázolja, s az emberek belső életét csak annyira ^{ben} ~~amennyire~~ érzelmeik és gondolataik tettekben és cselekvésekben, az objektív külső valósággal ~~valósággal~~ való szembeállítható kölcsönhatásban nyilatkoznak meg. Ez a döntő választóvonal ~~az~~ egyfelől az ~~eposz~~ eposz és a dráma, másfelől a líra között. Továbbá: a nagy epika ~~is~~ és a dráma ~~is~~ ^{egyaránt} ~~mindkettő~~ az objektív valóság totális képét adja. Ez megkülönbözteti őket mind tartalmilag, mind formailag a többi epikai műfajoktól, melyek közül a modern fejlődésben különösen a novella vált jelentőssé. Az eposzt ^{és} a regényt éppen ez a totalitásgondolat különbözteti meg az ~~epika~~ többi alfajaitól: ez a különbség nem a terjedelem mennyiségi különbsége, hanem a művészi stílus~~uk~~, a művészi megformálás~~uk~~ minőségi különbsége, olyan különbség, mely áthatja az ábrázolás minden egyes mozzanatát.

Hadd mutassunk viszont rá már itt a drámai és ^{az} epikai forma ~~fr~~ közti fontos különbségre, hogy t. i. a drámában csak egy "totális" műfaj lehetséges. Olyan drámai forma, mely a novellának, a balladának, az mesének stb. megfelelne, - nem létezik. A szórványosan fel-felbukkanó és a 19. század végén különleges műfaj~~ként~~ ^{nak tekintelt} ~~felfogott~~ ^{mivoltukból} egyfelvonásosoknak többnyire, ~~természetükük~~ ^{hi} folyóan, nincs drámai elemük. Miután a drámából lazán komponált, dialógusban feloldott elbeszélés lett, kézenfekvő volt a gondolat, hogy rövidebb novellisztikus ~~skizmeknek~~ skicceknek ilyen párbeszédes, színpadi formát adjanak. Ámde a döntő kérdés természetesen nem a pusztán méret kérdése; mint ahogyan a regény és a novella közti különbség sem ~~szempont~~ ^{terjedelmi}. Az élet igazi drámai ábrázolásának szempontjából Puskin

ragadja meg az egyes embernek és a társadalomnak sorsában. Éppoly világos viszont az is, hogy ehhez sohasem lehet elegendő a lényeges összefüggéseknek pusztá felismerése. Az életnek ezek a lényeges ~~összefüggései~~ ^{nek, legfontosabb} vonásai, ezek a leglényegesebb törvényszerűségei ~~amelyek~~ ^{nek} a művészet által teremtett közvetlenségben, úgy kell hogy megjelenjenek, mint ~~konkrét emberek~~ ^{jellemvonásai} egyszeri személyes vonásai és összefüggései és mint konkrét ~~situációk~~ ^{helyzetek}, új, a művészet által teremtett közvetlenségben. ~~A művészi~~ ^{abban áll} formák ~~missziója éppen az, hogy ezt az új, művészi~~ közvetlenséget létrehozza, hogy ismét individuálissá tegye az általánost az emberben és az ember sorsában.

A nagy epikában és a tragédiában a forma specifikus problémája az élet totalitásának ez a közvetlennététele, egy olyan látszatvilág ~~teremtése~~ ^{teremtése}, melyben -még ha a legextenzívabb epikára gondolunk is- igen korlátozott számú emberek és emberi sorsok ~~kell~~ ^{kell} hogy életre hívják az élet totalitásának élményét.

Az ~~formaprobléma~~ ^{ilyen} ilyen ~~át-~~ fogó értelemben vett formaproblémák iránti érzék a negyvennyolc utáni időkhöz ~~tartozik~~ ^{Akkor is, amikor nem egyenesen tagadott} ~~esztétikájából teljességgel kiveszett.~~ ~~Arról volt szó, hogy nihilista-relativista módon tagad~~ minden különbséget a formák közt, - nem jutott tovább ~~mint az~~ ^{történeti háttér, formalisztikus ontológiájánál.} ~~külsődleges, formalisztikus osztályozáshoz~~ az egyes formák felületi ismertetőjegyei alapján. Ezeknek a kérdéseknek valóban a lényegig-hatoló tárgytárával ~~gyalásával~~ ^{gyalásával} mindenekeelőtt a klasszikus német esztétikában találkozunk, melynek -természetesen- számos részletkérdés mély felvetésében -uttörő elődje volt a felvilágosodás esztétikája.

A nagy epikában és a tragédiában a forma specifikus problémája

teljességének A család reális életkörülményeinek ^{mily} ~~szé-~~ lessége és teljessége van meg itt, ~~amelyek~~ ott meg mily általánosítás az ~~azok~~ embereknek azokra a tulajdonságaira, melyek tisztára emberi-morálisak, akaratilag, ~~átalakíthatók~~ átalakíthatók összeütköző ~~/kollidierend/~~ /kollidierend/ cselekményei. Igen, Shakespeare ~~amely~~ ben éppen ott kell megcsodálnunk a drámai általánosítás rendkívüli művészetét, hogy ő a család idősebb nemzedékét csak Learben és Gloucesterban testesíti meg. Ha megtette volna -amit egy epikus költőnek feltétlenül meg kellett volna tennie, - hogy ~~mindket-~~ tő mellé egy asszonyt rendel, - akkor vagy le kellett volna gyengítenie a kollízió koncentráltságát ~~amelyek~~ ^{létrehozott volna} ~~amennyiben~~ /amennyiben a gyermekekkel való konfliktus egy szülők közti konfliktust is/ ~~kétféleképpen~~, vagy az asszony ábrázolása drámailag tautológia lett volna, az asszony csak a férfi férfi gyengébb visszhangjaként hatott volna. Jellemző a drámai általánosítás ritkított levegőjére, hogy a nézőre ez a tragédia szükségképpen megrázó képként hat ^{és a hiányzó asszonyok iránt semmiféle érdeklődés nem merül fel.} ~~valamiféle kérdés a hiányzó asszonyok iránt.~~ ^{Eredetileg} például egy megfelelő epikai ábrázolásban, két ~~ilyenfajta~~ ilyenfajta párhuzamos sorsban ez a helyzet feltétlenül ~~kiemelt~~ kiemeltnek hatna, s különleges megalapozást igényelne, ha ~~amennyiben~~ ugyan egyáltalán lehetséges lenne meggyőző megalapozása. Ezt az elemzést természetesen tovább lehetne folytatni ~~amennyiben~~ egészen a legintimebb részletábrázolásig. ~~Amennyiben~~ A mi számunkra itt csak a kontrasztnak a maga általánosságában való kidolgozása van szükség.

Amennyiben a dráma az élet visszatükrözését egy nagy kollízió ábrázolására összpontosítja, amennyiben minden élet

megnyilvánulást e kollizikó köré csoportosít, és az ezeket az élet-megnyilvánulásokat csak az a kollízióhoz való vonatkozásaikban engedi ki kiélni, - leegyszerűsíti és általánosítja az embereknek életproblémáikhoz való lehetséges állásfoglalásait. Az ábrázolást az emberek legfontosabb és legjellemzőbb állásfoglalásainak tipikus képviselőjére redukálódik, - arra, ami elengedhetetlen a kollízió dinamikus, eseményes kialakítása számára, vagyis ~~red-~~
az emberekben végmenő,
~~kialakul~~ azokra a társadalmi, erkölcsi és pszichológiai mozgá-
sokra, melyek az emberekben végmennek, ~~amelyekből~~ a kollízió létrejön és amelyek a kollíziót feloldják. Minden egyes alak, min egy alak minden egyes lelki vonása, melyek tulmegy ennek az összefüggésnek, a kollízió eleven dinamikájának dialektikus szükségszerűségén, - feleslegesnek kell hogy hasson a dráma szempontjából. Ezért jellemzi ~~xxxxxxx~~ Hegel "a mozgás totalitásaként" az így létrejövő kompozíciót.

Az, hogy ez a típus-jelleg mennyire gazdag és mély, - attól a társadalmi fejlődési foktól függ, melyen a dráma létrejön, és ezen a fokon belül természetesen a drámaíró egyéniségétől is.

De a döntő mégis magának a kollízióknak benső objektív dialektikája, mely bizonyos mértékben függetlenül a drámaíró tudatától, k meghatározza a "a mozgás totalitásának" körét. ~~xxxxxx~~ Gondoljunk például a Sophokles Antigóné-jára. Kreon kiadta a parancsot, hogy ~~xxxxxx~~ Polyneikest ne engedjék eltemetni. Ebből a helyzethől kifolyóan, a drámai kollízió ~~kétféle~~ megköveteli, hogy Polyneikesnek két -s nem több, mint csak két- nővére legyen. Ha ^{akkor} Antigóné az egyetlen nővér lenne, - ~~xxxxxx~~ a király parancsának való hősi ellenállása ugy hathatna, mint ~~xxxxxx~~ valamiféle társadalmilag átlagos, magától értetődő reakció. Nővérenek,

Ismenének, alakjára, okvetlenül szükség van; hogy meg lehessen mutatni: bár Antigoné ~~székes~~ cselekvése aznál immár letűnt korábbi erkölcsiségnek hősiesség-magátólértetődő kifejeződése, - mégis a drámában jelenlévő viszonyok közt többé már nem ~~spontán~~ magátólértetődő-spontán reakció. Ismene ^{ugyanúgy} ~~spontán~~ elítéli Kreon ~~parancs~~ titlalmát, mint Antigone, - ámdem azt kívánja hősi nővérétől, hogy mint gyengébb, vesse alá magát a hatalomnak. Ugy hiszem, ^{éppoly világos az,} ~~hogy~~ Ismene nélkül Antigone tragédiája nem hathatna meggyőzően, nem hathatna a társadalmi-történelmi totalitás művészi képmásaként, - ~~éppoly világos~~, mint amennyire ^{nyilvánvaló} ~~világos az,~~ hogy ~~harmadik~~ egy harmadik nővér dramatikailag tautológia lenne.

Lessingnek ^{hisz} hát teljesen igaza van, ha a tragédia ^{energikusan} classique elleni polémiajában/kiemeli, hogy Shakespeare drámai kompozíciós alapelvei elvileg pontosan ugyanazok, mint a görögökéi. ~~székes~~ A kettő közti különbség történeti. Az emberi viszonyok ~~objektív~~ társadalmi-történelmi komplikálódása folytán a kollízió ~~székes~~ strukturája magában a valóságban bonyolultabb és ^{székes} ~~többrétű~~ lett. A ~~székes~~ shakespearei dráma kompozíciója éppoly hűen és egyszerűen tükrözi vissza a valóságnak ezt az új állapotát, ^{mint ahogy} ~~székes~~ Aischylos és Sophoklész tragédiája művészileg reprodukálta a ~~székes~~ dolgok egyszerűbb állapotát a régi Athénban. Ez a történelmi változás ~~minőség~~ ^{székes} ~~székes~~ a drámai felépítés minőségi újszerűségét jelenti Shakespearenél. Az új itt természetesen nem valamiféle külsődleges, egyszerű növelése a művészileg ábrázolt világ gazdagságának. Ellenkezőleg, ez egy egészen új, zseniálisan kitalált, eredeti rendszer, ~~székes~~ ^{a tipikusan} mely a sokrétű, tipikus -de ebben a sokrétűségben ~~székes~~ ^{szükségszerűen} redukált ~~székes~~ társadalmi és emberi mozgásokból jön létre. Eppen azért, mert Shakespeare-nél a dráma legbenső lényege ~~székes~~ ugyanazokra az az

szükség-szerűség-dinamika

sának" eleven dinamikája elvész. Gondoljunk csak ismét Shakespeare-re. Az ~~azoknál is~~ ő "legnagányosabb" hősei ~~is~~ sincsenek egyedül. Ámde Horatio Hamlet mellett nem "bizalmas", hanem önálló és szükség-szerű hajtóerő az össz-cselekményben. E tragédia konkrét kollíziója elgondolhatatlan lenne a ~~szalakmánya~~ Hamlet, Horatio, Fortinbras és Laertes közti cselekménykontrasztok rendszere nélkül. Hasonlóképpen, Mercutionak és Benvolionak a "Romeo és Júlia"-ban önálló, drámailag-tartalmilag szükség-szerű funkciói vannak.

Hadd szolgáljon ellenpéldául ^{ként} a naturalista dráma. Ott, ahol létrejött ~~a~~ egy valamelyest drámai kompozíció, mint például Hauptmann "Takácsok" című drámájában, - az alakok többsége drámailag szükség-szerű, ~~a~~ a takácsfelkelés konkrét totalitásának mozgáshoz ^ő és cselekményes komponense. Viszont a legtöbb naturalista drámában, -azokban is, melyek viszonylag kevés alakkal beérik és cselekményüket az időben és a térben erősen koncentrálnak ^{mindig} újra és ~~újra~~ ^{egész sor olyan alak vezet, aki} újra fellép ~~egész sor~~ az olyan alakoknak, ~~ak~~ melyek csak arra kellenek, hogy a cselekmény szociális milieu-jét a néző számára szemléletessé tegyék. Minden egyes ilyen alak, minden egyes ilyen jelenet "regényesíti" a drámát, mert ~~azoknál is~~ ~~azoknál is~~ egy mozzanatát fejezi ki "az objektumok totalitásának", mely a dráma célkitűzésétől alapvetően idegen.

~~Ugy tünik, hogy ez a leegyszerűsítés,~~

Ugy tünik, hogy ez a leegyszerűsítés, a drámát eltávolítja az élettől, és ebből a látszathoz a legkülönbözőbb hamis elméletek jöttek létre a drámát illetően; ~~azoknál is~~ a múltban azok a különféle elméletek, melyek a tragédia classique-t akarták igazolni; a mi időkben a dráma forma "konvencionális" jellegéről, a színház "öntörvényűségéről" szóló elméletek. Az utóbbiak nem többek, mint reakciók a drámai naturalizmus szükség-

legvégsőig való végigharcolása által volt lehetséges. Igen, Antigone vagy Romeo tragikusan ~~elbukik~~ elbukik, á de a haldokló Antigone és a haldokló Romeo sokkal nagyobb, gazdagabb és magasabbrendű emberek, mint amilyenek voltak, mielőtt a tragikus kollízió örvénye magával sodorta őket.

hangsúlyoznunk
Ma különösen fontos ~~szöveg~~ hangsúlyoznunk a tragikus kollíziónak ezt az oldalát, hogy lássuk, hogyan válik itt költőileg általánossá és intenzíven átélhetővé egy általános élettény ~~dráma~~ a drámai formában és a drámai forma által. És a drámai kollíziónak ez az emberi oldala, mely semmiesetre sem kapcsolódik szükségképpen egybe a tragikus bukással, élettényként jelen van a szocialista valóságban is, így hát ~~szöveg~~ jelentős drámai ábrázolás alapjává lehet.

Igy hát, ~~A~~ ^{tehát} drámai forma valóságosságának felismerésekor igen konkrétan szemügyre kell venni a kollízió problémáját mint élettényt. ~~szöveg~~
~~szöveg~~
~~szöveg~~ Itt egyáltalán nem törekszünk arra, hogy ~~szöveg~~ csak megközelítőleg is kimerítsük ezt a problémát, ~~szöveg~~ mégis, hadd soroljunk fel egyes tipikus élettényeket, melyeknek művészi visszatükrözése szükségképpen a drámai formai megteremtéséhez vezet.

Kezdjük a választott problémájával az egyes embernek és a társadalomnak életében. Hebbel tragédiájában, a "Herodes és Marianné" -ban a hősnő így szól a hőshöz:

és ellentmondásosan jelentkeznek. Sokan befejezik az életüket vagy már régóta más irányt adtak az életvitelüknek, mielőtt korábbi cselekedeteiknek következményeivel ebben a formában szembe kellene nézniük. ~~De~~ Mégis, általános, gyakran előforduló élettény, hogy ezek a következmények, melyek szükségszerűen ~~következnek~~ erednek korábbi cselekedeteikből és különösen abból az általános magatartásból, abból az élethez ~~való~~ való állásfoglalásból, mely ezeket a tetteket sugalmazta, - teljes súlyukkal koncentrálódnak az életben, s az ~~ember~~ ember akkor meg kell hogy fizesse életének számláját. Itt is nyilvánvaló az összefüggés a drámai élettények és a társadalom forradalmi válságai között. Mert különösen társadalmi csoportoknál, például pártoknál, az ilyen számlabenyújtás ^{különösen} válság-időben kerül sor. Például történt, hogy pártok fokról-fokra eltávolodtak azoknak az osztályérdeknek valóságos képviselőitől, melyeknek érvényesítése céljából megalkultak, ~~ezeket~~ tekintetben mulasztást mulasztásra halmozott, ^{tal} anélkül, hogy ez bármiféle tényleges következménnyel járt volna. S akkor ~~hirtelen~~ "hirtelen" jön egy társadalmi válság, s ~~akkor~~ egy tegnap még hatalmas párt ~~hirtelen~~ ott áll szegénytől boritva és hivek nélkül egykori követőinek szeme előtt. A történelem telistele van ilyen ~~esetekkel~~ esetekkel, természetesen nem pusztán a szűkebb értelemben vett politikai pártokat illetően. ^{Éppen} A nagy Francia Forradalomban egymást követték az ilyen események, melyek drámai katasztrófák voltak már magában az életben. A Bastille lerombolásának napjától, amikor "hirtelen" összeomlott az abszolutizmus, a Gironda -nak, a dantonistáknak bukásán, a thermidoron keresztül ~~ilyen~~ ilyen összeomlásoknak egész láncba huzódik egészen a napoleoni császárság bukásáig.

ember életében sem légures térben történik, hanem más emberek cse-
lekvéseivel való eleven kölcsönhatásban. S természetesen a saját
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ cselekvésünknek egy döntő pontra való kon-
centrálása életre hívja az ellenkező irányba ható személyes-emberi
~~erők~~ koncentrációját is. Természetesen, a láncszemnek ez a hatása ~~x~~
különösen a politikai életben szemmel látható. A különféle tendenci-
ák ^{nek} és áramlatoknak gyakran amorf jellege itt is, ott is ~~x~~ világos,
~~xxxxxxxx~~ éles-vonású arculatot ~~x~~ vett, ha ez a láncszemprobléma fel-
vetődik és a politikai élet középpontjába kerül. Gondoljunk csak
a különféle álláspontoknak arra a rendkívül erős differencializáló-
dására, ~~xxxxxxxx~~ melyet Lenin nagy beszédei hívtak életre a NEP
bevezetésekor. Mutatis mutandis, ~~ez a~~ problema az egyes ember életé-
ben hasonló szerepet játszik.

ben hasonló szerepet játszik.

Végül, hadd emeljünk ki egy másik problémát; mely szoros kapcsolatban van ezzel a kérdéssel: az ember mély egybeforrottságát. Már a tisztán személyes életben is ebből kollíziók, drámai összeütközések és bonyodalmak jönnek létre. Mert ha egy ember minden törekvésének megannyira középpontja is az az életmű, melyet alkot, - minc

akkor aki számára nem lennének döntő fontosságúak az élet más erői is. Egyfelől: mennél mélyebben adja oda magát életművének az ember, másfelől: mennél igazabb ember, vagyis mennél több és mennél bensőségesebb szálak fűzik egybe az élettel, azoknál élet különféle áramlataival, - annál drámább lesz ez a kollízió.

Ámde egy ember összeforrottsága ékesszókának egy életművel nem mindig pusztán a saját ügye, sőt, csak a legritkább esetben az. Ha egy művészeti vagy tudományos műről van szó, felüle-

~~xxx~~

~~xxxxxxxxxxxx~~

tes és pszichológiai szemlélet alapján előállhat ~~egy~~ ilyen ~~lata~~

látzat. Ha viszont ez az életmű közvetlenül ^{Kapcsolódik} ~~egybe van~~ a társadalom életével, ^{her,} ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ létrejön a bonyodalmak komplexusa, mely lényegét tekintve és közvetlenül társadalmi jellegű.

Ezzel visszatértünk ahhoz a problémához, melyről az első részben már szoltunk, a hegeli értelemben vett "világtörténelmi egyéniségek" problémájához. Akkor mi ~~xxx~~ magának a történelmi folyamatnak ^{az} tárgyalásából indultunk ki és azt a szerepet vizsgáltuk, melyet ezek a "világtörténelmi egyéniségek" az epikai ábrázolásban játszanak. Arra a következtetésre jutottunk, hogy ~~xxxx~~ történelmi jelentőségük éppenséggel akkor ^{figyeződik ki} ~~jut kifejezésre~~ a legjobban, ha ők, kompozicionálisan tekintve, a történetnek mellékalakjai. Most más oldalról közelítjük meg a problémát, az egyén benső életének oldaláról. Látjuk, hogy a társadalommal és az ember feladataival való mély emberi egybeforrottság hogyan visz el a "világtörténelmi egyéniség" típusához, melyben csúcsponton jelenik meg ^{mind} ~~xxx~~ az embernek társadalmi feladatával való összeforrottsága, e feladatban való feloldódás ^{mind pedig} ~~xxxxxxxx~~ ~~is és e~~ feladat extenzív és intenzív jelentősége ~~is~~. Hegel a következőket mondja erről az összefüggésről: "A történelemben azok a nagy emberek, akiknek partikuláris céljai a lényegeset tartalmazzák, s ez a lényeges: a világszellem akartja. ~~Valóságxxxxxxxx~~ ~~jük~~ Ez a tartalom az ő valóságos erejük..."

Ha ~~egy~~ műnek való teljes személyes odaadásban már ~~xxxxxxxxxx~~ fel kellett ismernünk az élet dramatizálódását magában az életben, - világos, hogy egy ilyen összeforrottságnak ez a legmagasabbrendű példája drámai értelemben is

Az anyag kedvezőtlen mivolta mindenekelőtt abban van, hogy nehéz a ~~konfliktusvilág~~ konfliktusnak és a benne lévő hősnek világörténelmi karakterét hamisan monumentalizáló mozzanatok bevitele nélkül ~~xx~~ s mégis drámaian fejteni ki. A modern dráma -a realizmus általános hanyatlásának korszakában- a legkisebb ellenállás vonalán mozog. Vagyis; ábrázolásának eszközeit az anyag legtrivialisabb oldalaihoz, a modern mindennapi élet legprózaibb mozzanataihoz szabja. Ezáltal -művészileg- a szürke banalitás ~~xxxxxx~~ lesz a megformálás mintája; a megformálás ~~xxx~~ az anyagnak éppen azokat az oldalait hangsúlyozza, melyek a dráma számára kedvezőtlenek. ~~Kétféleképpen~~ szindarabok olyan szindarabok keletkeznek, melyek éppen drámaiság tekintetében, lejjebb vannak, mint maga az élet, melyet ábrázolnak.

Ismételjük: mi itt csak néhány pregnáns ~~px~~ példát emeltünk ki azoknak az élet tényeknek nagy sorozatából, melyeknek koncentrált, művészileg tudatos, e koncentráció minden lehetőségét kihasználó visszatükrözése éppen a dráma. A dráma formatorvényei abból az életanyagból erednek, melynek legáltalánosabb, művészileg legnesszebbmenően általánosított visszatükrözése éppen a dráma formája. Ezért van az, hogy a különféle korszakok nagy költői egészen ~~xx~~ különböző típusú drámákat alkotnak. De éppen ezért, ezekben az igen különböző művekben mégis egyazon benső ~~formatorvény~~ formai törvényszerűség uralkodik: törvényszerűség, mely magának ~~xxxx~~ az életnek mozgásából fakad, ~~xxx~~ s ennek az életnek művészi képmásai a drámák; a művészi visszatükrözés törvényei uralkodnak, s ezeknek alkalmazása és betartása teszi a drámákat igazi műalkotásokká.

Minden drámaelmélet, mely nem ezekből az élettényekből indul ki, hanem a dráma "stilizálásának" valamiféle problémájából, szükségképpen formalisztikus tévutakra kerül, ~~xpxszxszx~~ természetesen az élettényekből való kiindulás lehet öntudatlan is, mint korábbi időszakok idealista esztétikája esetében/. Mert akik a "stilizálásból" indulnak ki, nem látják azt, hogy a dráma formá-
ugynevezett nek az élettől való ugynevezett "távolsága" csak ~~naga~~ magasabb-fokra-emelt és koncentráltabb kifejezése ~~álya~~ bizonyos tendenciáknak, melyek ~~ngá~~ magában az életben is megvannak. Ennek a tényállásnak félreértése, ~~xxdrámai~~ kifejezésnek ~~xxmindennapi~~ az abból való kiindulás, hogy a drámai kifejezés formailag eltávolodik a mindennapi élet általános és átlagos megnyilvánulási formá-
itól, - nemcsak hamis ~~áxxáxxkaxxxxxxxkaxx~~ elméletet hoz létre, hanem hamis drámai gyakorlatot is, nemcsak a dráma formáját torzítja el, hanem annak társadalmi-emberi tartalmát is.

[illegible]

emberi tartalmára gyakorolt eltorzító hatása.

Manzoni egészen életén át harcolt a hely és az idő egységének formális követelményei ellen; úgy vélte, hogy ezek áthághatatlan akadályok kora feladatának, a történelmi drámának útjában. Ámde -hasonlóan nagy kortársához, Puskinhoz - nem a "természetesség" nevében, nem a valószínűség vagy valószínűtlenség nevében harcol ezek ellen a követelmények ellen. Ő abból indul ki, hogy az ábrázolt emberek és azoknak szenvedélyei szükségképpen deformálódnak, ha a cselekmény idejét a dráma huszonnégy órára koncentrálja. "Ezért ezt az akaratot gyorsabban kellett életrehozni, azáltal, hogy túlhajtották, és denaturálták a szenvedélyeket. Ahhoz, hogy egy ember huszonnégy óra leforgása alatt végleges elhatározásra jusson, feltétlenül egészen más foku szenvedélyeknek kell laknia benne, mint amilyen az, mely ellen egy hónapon át harcol." Ezáltal minden árnyalat elvész. "A tragikus költők arra korlátozzák magukat, hogy csak kisszámu kimondott és uralkodó szenvedélyt fessenek... A színház fiktív személyekkel van tele, akik ott inkább bizonyos szenvedélyek elvont típusai-ként cselekednek, mintsem szenvedéllyel teli embereként... Ezáltal a tragikus jellemek ez a túlhatása, ez a konvencionális hangja, ez az uniformizáltsága..." A helynek és időnek koncentrációja ezeket a tragédiáírókat arra kényszeríti, hogy "az okokat mindenképpen nagyobb erővel ruházzák fel, mint amilyen erejük a valóság

amekkora ~~szükség volt~~ ~~az~~ ~~erő~~ a valóságos ~~okok~~
számára lehetséges lett volna... Brutális megrázkédtatásokra,
borzalmas szenvedélyekre, tulterhelt elhatározásokra van szük-
ség..." S a továbbiakban Manzoni meggyőzően fejti ki, hogyan
függ össze ezekkel a formaproblémákkal, ezeknek torzító hatásá-
val a szerelem motivumának mértéktelen túltengése, mely ellen
más kritikusok is harcoltak.

Természetesen, a torzítás tendenciájának
közvetlen társadalmi-történelmi okai vannak. Ámde a művészi forma
sohasem egyszerű mechanikus képmása a társadalmi életnek. Noha
a társadalmi élet tendenciáinak visszatükrözéseként jön létre,
mégis, ezeken a kereteken belül, önálló dinamikája van, önálló
iránya, ~~igazmondás~~ ~~igazmondás~~
~~iránya, az igazmondás~~ ~~iránya, az igazmondás~~
~~iránya, az igazmondás~~ ~~iránya, az igazmondás~~
mely az igazmondáshoz vagy az igazmondástól való eltávololo-
dáshoz vezet. ^{Igy hát/} Manzoni, a nagy drámai költő és mély kritikus, jog-
gal bírálta egy megformálásnak ~~az~~ ezt a torzító hatását, éppen
~~azért~~ mert a drámai forma problémáit a történelmi élet problémá-
ival való szoros összefüggésben fogta fel.

.....

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

összefüggésben ezekkel a felfokozott életmozzanatokkal. Az élet haj-
tóerőit a dráma csak ~~annyan~~ ^{annyan} ~~ábrázolja~~ ^{ábrázolja}, amennyiben ezekhez a
központi konfliktusokhoz vezetnek, amennyiben ~~mozgató~~ ^{mozgató}
erői maguknak ezeknek a kollízióknak. ^{Ezzel szemben,} a nagy epikában az élet széles-
körű teljességében jelenik meg. A Drámai ~~szempontok~~ ^{szempontok} ~~szempontok~~
előfordulhatnak, de ~~csak mint~~ ^{csak mint} ~~csak mint~~ csúcsok, melyekhez nemcsak hegylanc tarto-
zik, hanem dombok és síkságok is. ~~és az ilyenfajta~~ ^{és az ilyenfajta} ~~vissza~~
tükrözésnek természetesen új aspektusai vannak. Világos, hogy az
élet "normális" arányait az epika sokkal szigorubban ~~követi~~ ^{követi}
tí, mint a dráma, - tehát nem meglepő, ^{hogy} az új ~~esszé~~ ^{esszé} és sajátzerű formaprob-
lémák éppen a dráma esetében merülnek fel. Ezt az összefüggést már
Aristoteles világosan látta. Azon a helyen, melyet már idéztünk, s
ahol az eposz és a tragédia közötti ~~különbségről~~ ^{különbségről} ~~szól~~,
~~azt mondja~~ ^{azt mondja}: "Mert ~~az eposzban~~ ^{az eposzban} ~~ami~~
tartozéka az eposznak, az megvan a tragédiában is, de nem minden van
meg az eposzban, ami a tragédia tartozéka."

Az élet meghatározott mozzanatainak olyan elszigete-
lése, ~~amilyen~~ ^{amilyen} ~~a drámában van~~, maga ~~is~~ ^{is} az életnek egy megje-
lenési formája kell hogy legyen, ^{ahol} ~~ahol~~ ^{ahol} ~~hogy egy irodalmi forma kialakítá-~~
sának alapja ~~lehessen~~ ^{lehessen}. Mert annak a kérdésnek, melyet éppen felvetet-
tünk, van ~~még~~ ^{még} egy másik ~~aspektusa~~ ^{aspektusa} ~~is~~, mely ~~a történetileg~~
~~is~~ ^{is} ~~észte~~ ^{észte} ~~tikailag~~ ^{tikailag} ~~is~~ fontos. Amint tudniillik világos az, hogy a drá-
ma által visszatükrözött élettényeket az epika is ábrázolhatja és
kell is hogy ábrázolja, - ~~az~~ ^{az} ~~is~~ ^{is} magátólértetődőnek tűnik, hogy e-
zek a tények az életben folytonosan előfordulnak; s ez azt jelente-
né, hogy az élet szakadatlanul ~~alakul~~ ^{alakul} ~~egy igazi és nagy dráma~~
lehetőségét nyújtja.

Ámde ~~az irodalom történeti fejlődésének~~ ^{az irodalom történeti fejlődésének}

tát, hogy ezek a járulékos specifikus mozzanatok, amelyeknek meg-
~~léte~~ ^{léte} az igazán drámai ^{mű} létrejöttéhez szükség
 van, - csak igen különleges társadalmi-történeti feltételek között
 jelenhetnek meg. Nem ~~játszanak~~ ^{hoznak} tehát elvileg újat a vizsgált élet-
 tényekkel szemben. De hozzásegítenek ahhoz, hogy az a drámai jelleg,
 mely az élettényekben ^{ig} minden benne van, - világos, ^{an} szemelláthatóan
 és adekvátn ~~kidomborodjanak~~ kidomborodjék.

E konkretizálásnak szükségességét -s irá-
 nyát és módját is - könnyen megvilágíthatjuk néhány pozitív és ne-
 gatív példán. Vegyük szemügyre például azt az esetet, melyet fentebb
 a "benyújtott számla" terminusszal jelöltünk. Ez a motívum az iro-
 dalom fejlődésének folyamán a legkülönbözőbb formákban merül fel,
 anélkül, hogy bárhol is valóban drámaivá lenne. Felmerül például a kül-
 ső formájukat tekintve párbeszédeseen és jelenet-szerűen felépített
 középkori misztériumjátékokban. Itt gyakran felbukkanó téma -mely-
~~nek~~ ^{megformálását} leghiresebb ~~alakja~~ az ~~angol misztériumjáték~~ ^{angol misztériumjáték}
~~"Everyman"~~ ^{angol misztériumjáték} ^{szerepe el.} ^{van meg} ~~"Everyman"~~-ban, ebben az angol misztériumjátékban
 hogy az ~~embernek~~ ^{embernek} halála órájában -
 a halál benyújtja élet ~~számláját~~ ^{számláját}, hogy a halálos órában össze-
 foglalva és koncentrálva - nyilvánvalóvá válik egy hamisan ~~élt~~
~~élt~~ ^{élt} élet csődje. E misztériumjáték ~~megformálásának~~ ^{megformálásának} párbeszédese és jelene-
 tes módja ellenére, a benne meglévő -absztraktn véve drámai - moti-
 vum ellenére, ~~egyetlen pillanatig~~ ^{va} sem kelet-
 kezik itt ^{semmi, ami} ^{lenne} ~~valami~~ drámai. Miért? Mert a "benyújtott számla" következmé-
 nyei ilyen körülmények között csak tisztára bensők, csak pszichológiai
~~lelkiek és erkölcsiek~~ ^{lelkiek és erkölcsiek} lehetnek és nem alakulhatnak
 át ~~cselekménnyé~~ ^{cselekménnyé}, harccá. A kollízió kizárólag a hős lel-
 kén

115

önmegjével ismételt
kében ~~gyász~~ megy végbe, mint félelem, bűnbánat, mint belső harc
~~önmegjével~~ stb. Igy hát megnyilatkozási módjai csak líraiak,
vagy didaktikusak-retorikusak lehetnek. A jelenetes objektivi-
zálás ellenére, a létrejövő kollízióknak nincs ~~ká~~ szemellátható
drámai alakjuk; a ~~lírai~~ párbeszédes forma ellenére nem jön létre
semmiféle drámai harc két társadalmi-emberi erő között. /S érde-
kes megfigyelni, milyen erősen jut kifejezésre ennek a motívum-
nak ~~belső~~ ~~lírai~~ dramatikája, ha a "benyújtott számlának" ez a faj-
tája -mint Tolsztoj mesternovellájában, az "Iljics Iván halála"-
ban- epikusan ábrázolódik./ A misztériumjátékban, ~~külsőleg drama-~~
tikus formájá ^{ellenére} ~~xxxxxx~~, a "benyújtott számla" oly általános, hogy
nem nyilatkozhatik meg drámailag ~~egyszer~~ individualizált esetként:
a ~~xxxxxx~~ cselekvő személy individualitása úgy viszonylik a
probléma általánosságához mint egy -véletlenszerűen kiragadott,
tetszés szerint helyettesíthető- példa egy törvényhez, nem pedig
mint a kollízióban résztvevő erők egyikének drámai megtestesülése.

Az ~~xxxxxx~~ összeütköző erőknek ez az absztrakt
általánossága semmiesetre sem ^{kell} ~~xxxxxx~~ hogy az általában-való életnek
és halálnak ~~xxxxxx~~ szükségképpen a ezt a merev szembeállítását,
~~xxxxxx~~ jelentse, ezt a vallásos viszonyt a valósághoz.

Egyáltalán nem szükségszerű, hogy az összeütkö-
ző erőknek ez az absztrakt általánossága az ~~általánosságban~~ ál-
talánosságban-szemlélt életnek és halálnak ^{ilyen} ~~xxxxxx~~ merev szembeállí-
~~xxxxxx~~ tását, ezt a ~~xxxxxx~~ valósághoz-fűződő vallásos vi-
szonyt jelentse. Ellenkezőleg. Az ál-drámai ~~xxxxxx~~ megformálásnak ez
a speciális fajtája egybe van kötve a haldokló feudalizmus-~~xxxxxx~~
~~xxxxxx~~ sal és -jellemző módon- csak az imperialista dekadenciában
talált ismét egyes követőkre.

Ámde éppen a történelem iránt ujjonan félébredt
~~xxxxxx~~ ~~xxxxxx~~

érzék folytán számos író hajlamos volt arra, ~~a~~ hogy költői ~~kárá~~
~~ábrázolásának~~ ábrázolásába az empirikus részletezésnek, a pusztá
tényeknek olyan szélességét vigye bele, hogy ~~a~~ történelmi szük-
ségyszerűség a maga gazdagságában megint csak absztrakten jelenhe-
tett meg. Mert minden egyes -a drámában ábrázolt- történelmi erő
vagy történelmi szükségyszerűség költői értelemben absztrakt, ~~xx~~
~~xx~~ amennyiben nem konkrét emberekben, konkrét emberi sorsokban
testesül meg, adekvátan és nyilvánvalóan. Ezt nem akarta és nem
tudta megvalósítani pl. MÉRIMÉE-nek, VITET-nek és barátainak
az a haladó történelmi irányzata, melyről már szóltunk. Ezek -a
Shakespeare-i történelmi művek hamisan felfogott példája ^{nyomán-} ~~ábrázolásának~~
a drámát az extenzíven, szélesen és a maga teljességében ábrázolt
történelmi részletezés alapján akarták megformálni.

Vitet, ennek az irányzatnak legkövetkeze-
tesebb képviselője, ~~a~~ eléggé világosan látta, hogy ez ellentmondás-
ban ~~xm~~ van a dráma lényegével. Ezt nyíltan kimondja "Les barri-
cades" című történelmi drámájában abban az előszavában, melyet már
idéztünk: "Mindamellelt, ~~+~~ ezek a jelenetek nincsenek elszakítva egy-
mástól: egyetlen egésznek alkotnak; van egy cselekmény, melynek
fejlődésére kihatnak. Ámde ez a cselekmény csak létrehozásukra
és egybekapcsolásukra szolgál. Ha viszont én drámát akartam volna
alkotni, akkor mindenekelőtt a cselekmény menetét kellett volna
szem előtt tartanom; le kellett volna mondanom egy sorozat részlet-
ről és mellékkörülményről, hogy a cselekményt elevenné tegyem; so-
kat el kellett volna hallgatnom, hogy a feszültséget növeljem;
~~az igazság rovására~~ az igazság rovására
~~xx~~ néhány fontos személyt és eseményt előtérbe kellett volna ál-
litanom és a többit csak perspektivikusan megrövidítve mutathattam
~~xx~~

xxxxxxxxxxxxx

a "hőskor" utolsó képviselőjét, vagy mint Marx. ~~xxxxxxxxxxxxx~~
 "nyomorúságos fickót" látunk-e. Mert Hegel és Marx /az utóbbi
 egy Lassalle elleni polemikus nyomatékkal/ egyetért abban, hogy
 Goethének sikerült olyan alakot formálnia, melyben a ~~xxxxxxxx~~
 mélységesen individuális, mélységesen személyes vonások szerves,
 szétszakíthatatlan, közvetlenül ható egységgé forrnak össze a
 történelmi valódisággal és igazsággal. És ~~xxxxxxxxxxxxx~~ Rému-
 sat idézett fejtegetéseinek ~~x~~ értelme ugyanez. ^A ~~xxxxxxxxxxxxx~~ történel-
 mi ~~xxxxxxxxxxxxx~~ körülmények által életrehívott sors -mely Götz-
 nek osztályrésze lesz- így hát nemcsak általános értelemben -köl-
 tőileg tekintve: elvont-történetien- találó, hanem -anélkül~~xxx~~,
 hogy bármit is elveszítene történeti jellegéből, ellenkezőleg, ezt
 a történeti jelleget elmélyítve és konkretizálva - ~~xxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxx~~ ez Götz specifikus individuális sorsa a legsze-
 mélyesebb módon, minden rezdülésében..

Manzoni, ~~xxx~~ aki ~~xxxxxxxxxxxxx~~ akkori Nyugat-Európá-
 ban a történelmi dráma legjelentősebb képviselője volt, - ezért
 igen következetesen éppen a drámai ~~xx~~ jellemek ^{nek} és sorsoknak ebben
 az individualizálásában látja a történelmi dráma ugrópontját, s
 ezt ~~xxxxxxxxxxxxx~~ élesen szembeállítja az absztra-
 háló klasszicizmussal. Ugy véli -szöges ellentétben ~~Vixxx~~ Vitet-
 vel, ~~és~~ s még Mérimée -vel is - hogy nincs ~~xxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxx~~ és nem lehetséges elvi ellentmondás a történelmi hűség és
 a ~~xxxxxxxxxxxxx~~ költői-individualizáló drámai megeleveni-
 tés között. A történelmi hagyomány közli velünk ~~xxxxxx~~ a tényeket,
 az általános fejlődési irányokat. ~~xxxxxxxxxxxxx~~ A drámai költő-
 nek nincs joga arra, hogy ezen változtasson. De nincs is erre oka,
 mert akkor, ha alakjait valóban egyénítve és elevenen ~~xxxxxxxxxxxxx~~

akarja ábrázolni, ehhez a legfontosabb ~~szavakat~~ kiindulópontokat és segédeszközöket a történelmi tényekben találja: mennél mélyebben hatol be a történelembe, - annál inkább. ~~XXI~~ "Az igazi dráma-

író hol találhat ~~jobb~~ önmagára jobban, mint abban, amit az emberek valóban cselekedtek? A költő ~~xxxxxxxxxxxx~~ talál a történelemben egy impozáns jellemet, mely megragadja, mely ~~n~~ mintha ~~igxxxxxxx~~ így szólna hozzá: figyelj meg engem, valami újra foglak megtanítani téged az emberi természetről; a költő ~~xxxxxxxxxxxx~~ enged a hívogatásnak; meg akarja rajzolni a jellemet: hol találhat külső ^{cselekvést} ~~xxxxxxxxxxxx~~, mely ~~ann~~ jobban megfelelne ~~xxx~~ az ember eszméjének, akit megkisérel lerajzolni, - mint az a cselekvés, melyet ez az ember valóban véghezvitt?"

Mi tennivalója marad hát a költőnek? kérdi

Manzoni. "Mi marad? A költészet, - igen, a költészet. Mert végülis, mit ad nekünk a történelem? Eseményeket, melyeket ugyszólván csak kívülről ismerünk meg; de azt, hogy mit tettek az emberek; mit gondoltak; az érzelmeiket, melyek megfontolásait és terveiket, sikereiket és ~~xxxxxxxxxxxx~~ katasztrófaikat kísérték; a szavakat, melyekkel ők érvényre igyekeztek juttatni szenvedélyeiket és akaratukat mások~~nak~~ szenvedélyeivel és akaratával, ^{szenved.} melyekkel haragjukat kifejezték, bánatuk~~at~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~ kiöntötték, melyekkel, röviden, individualitásukat megnyilatkoztatták: mindezek fölött a történelem szinte hallgatva megy el; s éppen ez a költészet köre."

Az igazi történelmi dráma harca azokkal az akadályokkal, melyeket a költőileg elvont megjelenési forma okoz a történelemben, ^{hasonló} igen világosan megmutatja mind pozitív, mind negatív példákön, ^{hasonló} hogy a döntő pont éppen a drámai hős individualitásának problémája. Minden élettény, mely a drámai formában találja meg adekvát visszatükrözését, csak akkor kristályosodhat~~nak~~

ki benső követelményeinek megfelelően, ha a kollízióban résztvevő
erők, melyeknek összeütközése ezeket az élettényeket előidézi,
úgy vannak megalkotva, hogy harcuk ~~koncentrációkat~~ olyan személyi-
ségekben koncentrálódhat~~ik~~, akiknek mind egyéni mind társadalmi-
történelmi fiziognómiáját ~~egyaránt~~ egyaránt éles vonások teszik
szemelláthatóvá. S

S hogy ^{előző} ~~körülköt~~ fejtegetéseink~~nek~~ e konkretizálá-
sának helyességét egészen érthetővé tegyük, ~~ez~~ elemeznünk kell még
néhány más esetet is, melyeknél az önmagukban drámai élettények
megléte -ellenkező okokból- szintén nem vezet igazi drámához. Csak
ezáltal ~~körülköt~~ vázolhatjuk ~~száraz~~ ~~specifikus~~ ~~drámai~~
~~visszatükrözésének~~ ~~éles~~ ~~vonásokkal~~ az élet spe-
cifikusan drámai visszatükröződésének, ~~száraz~~ ~~formakövetkező~~ ~~száraz~~
~~mozgásterét~~ a megformálendő életanyag belső szükség-
szerűségéből ~~létrejövő~~ drámai formának konkrét mozgásterét.

Hadd lássuk hát most az ellenkező végletet: azokat a kollíziókat, melyeknek megvan ez az érzelmi alapjuk, de melyek -noha különböző egyéneknél testesülnek meg- mégsem rendelkeznek társadalmi általánossággal. Amikor Shakespearenél Romeo és Julia szerelme konfliktusba kerül a felbomló feudalizmus társadalmi körülményeivel, olyan helyzetek, lelki fordulatok stb. következnek be, melyeket mindenki közvetlenül át tud élni. S mennél egyénibben ábrázolódik a főhős, annál magávalragadóbb a rokonszenv érzése. A főhős individualizálása nem gyengítheti a kollízió társadalmi jellegét, csak erősítheti. Eppen az egyéni szerelem töri itt át a feudális családi harcok korlátait. A szenvedélyek ~~fejlesztése~~ legmagasabbra való felfokozása, mely szükségképpen a főalakok személyes, szubjektív sajátosságának ~~meghatározása~~ meghatározása.

"szonlóknak" tűnnek, - valójában két társadalmi rend összeütközéséből származnak.

Hogy a nagy drámai tehetséggel rendelkező Fordnak ez a kudarca mily kevésbé véletlen, - azt szemléltethetjük egy másik, újabb példán, Alfieri "Myrrháj" -ján. Alfieri, ~~olyan~~ tragédiáiról, aki elméletileg mélyen gondolkodó, megvet minden hatást, mely nem közvetlenül mindenkor tárgyának tragikai lényegéből adódik. Ha tehát itt szintén a nemi perverzitás témájához - egy leánynak apja iránti végzetes szenvedélyéhez - nyúl, - kitér az akadályok leküzdésére törekvő tiltott szerelmenek valamennyi általános hatása elől. Lemond mindazokról az eszközökről, melyekkel Ford spontán drámai ösztöne témájának látszólagos csölekményt, látszólagos feszültséget kölcsönzött. Alfieri valóban a perverz szenvedélynek, a vérfertőző szerelmenek lelki, ~~szexuális~~ emberi kollízióját ábrázolta drámájában. Szándékai itt is tiszták és nagyok, de mit nyújt maga a tragédia? Röviden szólva: Alfieri az egész drámát fojtott monológgá ~~xx~~ változtatja. Hősnőjét - igen helyesen és drámailan - erkölcsileg magasrendűnek és finomérzésűnek ábrázolja, olyannak, aki visszaborzad önnön szenvedélyétől, de akit mégis, hősies ellenállása dacára, ellenállhatatlan erővel leigáz ez a szenvedély. Az egész színmű folyamán azt látjuk, hogy ez a nemes lény hogyan küzd egy sötét, meg-nem-nevezett sors ellen, mely őbenne magában lakik - s hogyan érlelődnek meg benne az értelmetlen elhatározások - egyik a másik után, - hogy a szenvedélyt, melyet csak homályosan sejtj^{ünk}ük, melynek tartalmát ~~xxxxxxxx~~ a lány sosem árulja el, ki-nem-mondva, elrejtve ~~xxxxxxxxxxxx~~ valamennyi ember elől, - eláshassa magában. Mig végül, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ amikor a szeretett ~~apja~~ apa átka fenyegeti, - Myrrha akaratlanul mégiscsak elárulja magát, s ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ azonnali öngyilkosságával végzetvet szenvedéseinek.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

129

Alfieri drámailag magasabban áll, mint Ford,

T

Tehát a drámai emberábrázolásnak, emberek drámai megelévanítésének nagysága nemcsak attól függ, mennyire erős egy költőnek emberteremtő ereje önmagában és önmagáért véve, hanem attól is függ -sőt, mindenekelőtt attól- ^{hogy} függ, mennyire van ~~nagy~~ a költőnek szubjektív és objektív adottsága arra, hogy a valóságban olyan jellemeket és kollíziókat fedezzen fel, melyek a drámai az forma ezen benső követelményeinek megfelelnek.

Világos, hogy itt nemcsak a tehetség kérdéséről van szó, hanem egyben egy társadalmi problémáról is. Mert a még a legjelentősebb drámaíró sem képes arra, hogy ilyen ~~nagy~~ meséket szabadon, tetszés szerint találjon ki /mesén itt a jellemnek és a kollízióknak egységét értjük/. Ezeket a meséket -s ezt ^{különösen} ~~Manzoni nagy~~ ^(nagy nyomtatással és kézzel) erős hangszóval és helyesen emeli ki- a társadalomban, a történelemben, az objektív valóságban kell megtalálni, fölfedezni.

De Ánde nyilvánvaló, hogy egy korszakokkollízióinak társadalmi, gazdasági fejlődésének társadalmi, gazdasági fejlődésének korszakokkollízió gazdasági fejlődése nemcsak e korszakokkollízióinak szociális tartalmát hozza létre, hanem e kollíziók megjelenési formáit is ugyanezek a történelmi-társadalmi erők szülik. Természetesen, ezek az utóbbi vonatkozások sokkal kevésbé közvetlenül kapcsolhatók le közvetlenül a kor gazdasági alapjából, gazdasági fejlődéstendenciáiból. Ez azonban csak annyit jelent a mi kérdésünk számára, ^{szempontjából} hogy a nagy drámaírók felfedezői ~~szociális~~ zsenialitása itt szélesebb játéktérre talál. Semmiestre sem jelent ~~szociális~~ azt, hogy valamilyen feltalálóképesség -a dráma realista jellegének megsemmisítése nélkül- ^{kiagyalhatja} ~~képzeli~~ a kollízióknak olyan megjelenési formáit, melyek társadalmilag nem léteznek, vagy e megjelenési formáknak a dráma számára netalán kedvezőtlen sajátosságait olyan, kedvező saját-

+ ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ beszéde a következő szavakban éri el csúcspontját:

Az ilyen szavak~~nak~~ nyelv^{nek}i erejé/természetesen nem pusztán nyelv^{nek}i forrásai vannak. A költőknek mindenképp arra van szüksége, hogy olyan embereket alkossanak s őket olyan helyzetekbe juttassanak, mely emberek és ~~hely~~ helyzetek ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ az ilyen szavakat természetessé teszik. Az ~~ilyen~~ nyelv ilyen megformálásának társadalmi és emberi, világnézeti és költői előfeltételeiről más helyen már részletesen beszéltem /lásd: "A művészi alakok intellektuális arca", ~~xxxxxxxx~~ Megjelent "A realizmus problémái"-ban, /. Itt csak néhány fontos speciális mozzanatot emelhetünk ki a drámát illetően.

Ezzel ~~xxxxxxxxxxxx~~ a dráma ősrégi vitakérdéseire jutottunk, tudniillik hogy ~~xxxxxxxx~~ milyeneknek kell lenniök

a drámai hősöknek és azok viszonyának a hétköznapi valóság em-
Ez bereihez. ~~xxxxxx~~ a kérdés ~~xxx~~ már az ókorban szerepet játszott.
Ez a fő tartalma annak a szatirikus vitának, mely ~~xxxxxxx~~
~~xxxxxx~~ Aristophanes -"Békák" című vígjátékában ~~fx~~ Aischylos
és Euripides közt folyik. Euripides ott azzal dicsekszik, hogy
a drámában bevezette a magánéletet és annak köznapi erkölcsait
s ezt igen merész vállalkozásnak mondja. És éppen ~~xxxxxxx~~
~~xxxxxxx~~ ezen a ponton, valamint a vele összefüggő formai
és nyelvi kérdésekben van a fő tartalma annak a támadásnak,
melyet Aischylos Euripides művészetére ellen intéz. A tragédia
classique korszakának elméleti vitái is újra meg újra vissza-
térnek erre a kérdésre. Itt az a fogalmazást kapja, hogy való-
ban csak királyok, hadvezérek, stb. lehetnek-e a tragédia hősei
és hogy ennek az ő "törvényszerűségüknek" melyek a válságos okai.
A polgári dráma keletkezéstörténete aztán megint új oldalról
veti fel ezt a kérdést, ~~arról az oldalról~~ ^{és pedig így,} ^{alkalmas-e} hogy ~~xxxxxxx~~
a "harmadik rend" emberek arra, hogy a tragédia hőse legyen, stb.

Mindenek a dramaturgiai viták természetesen közvetlenül
az illető korszak osztályharcaiból nőnek ki. Az viszont, hogy
ennek vagy annak az iránynak megvalósítása a dráma számára mű-
vészileg valóban termékeny-e, az - igen bonyolult hatások ered-
ménye, ~~melyek hatásokat~~ ^{amelyek} a dráma keletkezésének és növekedésének
~~xxxxxxx~~ ezek a társadalmi alapjai virágzásának formális és
tartalmi lehetőségeire gyakorolnak. A motor, az elsődleges haj-
tóerő - a társadalmi erők; ámde megvaórsulásuk játéktérének határt
szabnak a drámai forma törvényszerűségei.

Korábban, éppen a polgári drámáról szólva, érintettük
a "világtörténelmi egyén" ~~xxxxxxx~~-nek, mint a dráma szük-
ség szerű hősének problémáját. Itt, ahol mi az adekvát, sem

tulságosan magas, sem tulságosan alacsony, sem tulságosan absztrakt, sem tulságosan szubjektív drámai kifejezés a társadalmi és emberi előfeltételeiről beszélünk, - ismét vissza kell térnünk erre a kérdésre. A drámai hősnek a "világtörténelmi egyéniséghez" való fogalmi közelsége természetesen nem jelent egyszerű azonosságot. A történelemnek vannak ^{igen} fontos alakjai, akiknek életpályájában semmilyen lehetőség nincs a drámára, - s hasonlóképpen, vannak drámai hősök, akik csak abban a kitágított és átvitt értelemben "világtörténelmi egyének", - melyet a polgári drámáról szóló megjegyzéseinkben határoztunk meg.

De mindezeknek a korlátozásoknak ellenére le kell szögeznünk a következő konvergáló meghatározásokat. Első sorban a kollízió költői feldolgozásának történelmi magaslátát. ~~xxxxxx~~ Ez semmiesetre sem azonos az ábrázolt események külsőséges történelmi jelentőségével, - sem a drámában, sem az epikában. ~~xxxxxx~~ A legnagyobb történelmi esemény is teljesen üresnek és lényegtelennek hathat a drámában, míg a közben olyan történések, melyeknek -önmagukban- csekélyebb történelmi jelentőségük van, sőt olyanok, melyek ~~xxxxxx~~ a történelemben valójában sohasem játszódtak le, - egy ~~xxxxxx~~ történelmi világvégének, egy új világ születésének benyomását kelthetik. Elég, ha Shakespeare nagy tragédiáira, a Hamletre vagy a Learre emlékezünk, hogy világossá tegyük: ~~xxxxxx~~ mennyire lehetséges, hogy egy ilyen személyes sors a nagy történelmi fordulat benyomását kelti.

Shakespeare nagy ~~tragédiáinak~~ tragédiáinak példája azért ~~kkk~~ tanulságosan különlegesen, mert ki világosan kifejeződik bennük a történelmi fordulatoknak, ~~ez a specifikusan drámai~~

és a hős ~~xxxxxxxxxxxx~~ személyiségének ezt az egybeesését a kollízió történelmi lényegével oly közvetlennek kell elgondolnunk, amennyire csak lehetséges. itt a döntő mozzanat ez a közvetlenség. Egy Vitet-nek vagy egy Méricée-nek híven megrajzolt, a tényekkel is ~~xxxxxxxx~~ összhangban lévő történelmi alakjai a közvetlenség hiánya folytán sehol sem érik el a világtörténelem dráma pátoszát, míg Calderon parasztja, ~~xxxxx~~ Pedro Crespo vagy Schiller kispolgárja az "Ármány és szerelem"-ben - a ~~ma-
guk~~ ~~guk~~ kicsinyes mindennapi valóságának közepette is - ettől a történelmi pátosztól ~~vannak átháxxx~~ áthatva. Aligha szükséges, ~~hogy xxxxxxxxxxxx~~ még magasabb rangú példákra hivatkozzunk, ^{nunk} - olyanokra, mint Romeo, ~~xxxx~~ Hamlet vagy Lear.

Gondoljunk - hogy egy negatív példa segítségével az egész tényállást ^{örögzünk} ~~egybe foglalhassuk~~ - ^{an} egy oly jelentékeny modern drámaíróra, amilyen Friedrich Hebbel. Az ő Judithja azáltal szabadítja fel a szorongatott zsidó népet, hogy meggyilkolja a nép ellenségének vezérét, Holoferneszt. Itt kétségtelenül igazán tragikus ~~xxxxxxxxxxxx~~ kollízióról van szó. Hebbel mondatja is hősnőjével, mielőtt az elhatározza, hogy elmegy Holoferneszhez: "Ha te /a zsidók istene, I.Gy./ közém és tettem közé bünt ~~helyezel~~ ^{helyezel}, ki vagyok én, hogy ezen pereskedjem veled, hogy én elvonjam magam tetőled!" ~~De~~ Ámde a Judith és Holofernesz közötti tragédia egészen más vonalon bontakozik ki. S miután ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Holoferneszt ~~xxx~~ Judith meggyilkolja, - közte és kísértőnője, Mirza, között a következő döntően jellemző párbeszéd szövődik:

"Judith: Hogy miért jöttem? Népem nyomorúsága

~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~

kergetett ide, a fenyegető éhínség, az, hogy ~~ragondoltam~~ ^{gondoltam} arra az anyára, aki feltépte ereit, s megitatta étlen-szomjan senyvedő ~~gyere~~ ^{gondoltam} gyermekét. Oh, most megint ~~akkor~~ megbékéltem magammal. Mindezt elfeledtem, amikor csak ~~én~~ magamra gondoltam!

Mirza: Elfeledted. Tehát nem ez ~~hajtott~~ ^{hajtott} hajtott, amikor ~~kéz~~ kezedet vérbe ~~mártottad~~ mártottad!

Judith: /lassan, megsemmisülve/ Nem, - nem, igazad van, nem ez volt - nem hajtott engem semmi, csak a ~~gondolat~~ ^{gondolat} ön-magamra. Oh, ~~szédület~~ ^{szédület} ez! Népem meg van mentve, ~~am~~ ^{am} ánde ha Holoferneszt egy ~~kő~~ ^{kő} kő zuzta volna össze - a kőnek több hálával tartoznék, mint most nekem!"

S miután visszatér Bethuliába, s a hálás ~~nép~~ ^{nép} megmentett nép körülujjongja, így szól: "Igen, megöltém a föld első és utolsó férfináját, hogy te /az egyikhez/ békében legeltethesd juhadat, te /egy másikhoz/ káposztát ültethess, és te /egy harmadikhoz/ folytathasd a mesterségedet és ~~nevelhesd~~ ^{nevelhesd} ~~gyermekedet~~ ^{gyermekedet}, akik ~~hasonlatosak hozzád!~~ ^{hasonlatosak hozzád!}"

Judith alakját Hebbel ~~igazán~~ ^{igazán} igazán mesteri pszichológiával állítja elénk, „a tragédia szinpadidramai felépítése nagyhatású, a nyelv ~~szépsége~~ ^{szépsége} -néhány bombasztikus kisiklástól eltekintve - erőteljes, kifejező, drámai-an telibetalál. És mégis, Judith tragikai ábrázolásából éppen a drámai egyénítés hiányzik: ~~az ő személyes tragikus asszonyi sorsának, s másrészt, a zsidó nép megmentése nem szervesen nő ki az ő saját~~

é7x太é7x

életéből, ez a ~~xxkxkxkxkxkx~~ ^{megmentés} a nép szempontjából tekintve, szintén véletlen.

Az ilyen véletlenek megszüntetik a drámaiságot.

Shakespeare ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ szüve-
rénül laza módon bánik az ~~xxxxxxxxxxxxxxx~~ egyes tények vélet-
lenszerű összefüggéseivel. /Gondoljunk csak a "Romeo és Julia"
tragikus ~~kixxxt~~ bonyodalmaira./ Mint született drámairó, tudta,
hogyan a drámai szükségszerűség épp oly kevésbé függ az egyes ~~xxxx~~
~~xixi~~ kauzális összefüggések hiánytalanságától, mint ahogyan
nem szűnik meg a cselekmény egyes véletlenei folytán sem. A drá-
mai szükségszerűség, a dráma legfőbb meggyőző ereje éppenséggel
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ a jellemnek /s a jellem uralkodó, a drá-
mát életre hívó szenvedélyének/ és a kollízió társadalmi-történel-
mi lényegének összhangjától függ. Ha ez az összefüggés megvan,
minden egyes véletlen -mint a "Romeo és Julia" végén, a szükség-
szerűség légkörében játszódik, s ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
véletlen jellege drámailag ebben és ezáltal semmisül meg. S más-
részt: ha ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ szükség-szerűség, ~~xxxxxxxxxxxx~~
~~jellemnek és kollíziónak~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~ egybetartozásához
~~xxxxxxxx~~ -mint Hebbel "Judith"-jában - nincs meg ez a szükségsze-
rűség, melyet jellemnek és kollíziónak ~~xxxxxxxx~~ drámai egybetartozá-
sa hoz létre, - akkor a legjobban megszerkesztett kauzális in-
dokolás is pusztán kiagyalttságnak hat, - a tragikus hatást in-
kább lehüti, mintsem hogy erősítendő.

Jellemnek és kollízióknak ez az egybetartozása az ~~az~~^a alap, mely a drámat a legmélyebben meghatározza. De mennél mélyebben ~~gondolkodjat~~^{átgondolt} ez ~~akkor~~

az életnek/. Itt ~~széles~~ filozófiai módon olyan tendenciát mond ki, mely a múlt század közepétől fogva a drámairodalomban mindinkább uralkodóvá válik és egyre ~~széleskörűen~~ határozottabban a drámai forma felbomlásához, valóban drámai elemeinek széteséséhez vezet.

Láttuk, hogyan hatnak ~~széleskörűen~~ ^{rendkívül} bomlasztó tendenciák ~~egy~~ ² olyan/tehetséges író-
nak mint Friedrich ~~Max~~ Hebbelnek drámájában. Láttuk, hogy ezáltal elsősorban a drámai egység, hősnek és kollízióknak egysége szenvedett kárt. ~~Igy~~ Így hát a következő ~~széles~~ dilemma jön létre a drámai kifejezésben: a főalak legszemélyesebb, legmélysebb jellemző vonásai ^{nincsenek}/semiféle benső és szerves összefüggésben a konkrét kollízióval. Ezért ~~széleskörűen~~ egyrészt megkövetelik az ábrázolásnak egy viszonylag nagy szélességét, hogy szinpadilag egyáltalán felfoghatók és érthetők legyenek, másrészt igen bonyolult eszközöket kell alkalmazni, hogy a hős belső ~~pszichológiai~~ ~~pszichológiai~~ problematikája egyáltalán kapcsolódhasson a társadalmi-történelmi kollízióhoz. /Hebbel Judithja pl.özvegy, aki viszont házasságában szűz maradt. Az a bonyolult pszichológia, mely ebből a sajátos helyzetből adódik, alkotja a drámában a hidat Judith tragikus cselekedetéhez./ Ezek a tendenciák epizódosan hatnak. Fontos mozzanatot alkotják annak a fejlődésnek, melyet a dráma általános "regényesítésének" neveztek.

Ámde a hős és a társadalmi-történelmi kollízió közötti pszichológiai összefüggéseknek bonyolult és utólagos ~~hely~~ helyreállítása a dráma számára nem elegendő. Csaknem valamennyi tehetséges drámaíró, aki a lényegre illelően ~~határozott~~

kudarcot vall, a hiányt kiegészíti még egy lírai eksztázissal is kiegészíti, a nagy pillanatokban s különösképpen, a befejezésben. Az ilyen eksztázisok tartalma igen sokféle lehet. De többnyire a tragikus pusztulás szükségességébe való lírai-pszichológiai belátásról van szó. Ilyen szubjektív lírával akarják a hiányzó objektív drámai egységet utólagosan pótolni, utólagosan és mesterségesen helyreállítani a hiányzó objektív drámai egységet. És világos, hogy mennél inkább széttepték az egységet a drámaírók, mennél kevésbé eleve történeti a kollíziójuk, a jellemfelfogásuk, mennél közelebb kerül az egybekapcsoló általánosság Schopenhauer gondolatmeneteihez, - annál nagyobb a szakadék a szubjektív pszichológia és a sors általánossága között, annál nélkülözhetetlenebb a lírai eksztázis mint a drámaiság pótléka.

Nem véletlen, hogy már maga Schopenhauer a "Norma" című operában a tragédia mintaképét látta. És nem véletlen az sem, hogy tanítványa, Richard Wagner, megkísérelte a modern dráma problematikus buktatójának a zene segítségével való legyőzését. De zenedrámája csak határeset a modern drámanak általában. Különböfélé jó megfigyelők - utoljára Thomas Mann - világosan látták, hogy a wagneri zenedráma milyen közeli rokona pl. Ibsen prózai drámájának.

Mindezzel, azt hisszük, megadtuk a drámához vezető felettebb felsorolt élettendenciák kívánt konkretizálását. Anélkül, hogy igényt

szálereken keresztül történik - érthetetlenek, s csak torzításokkal ábrázolhatók.

~~Áttörő nyakaknak, áttörő nyakaknak~~
Ámde ugyanezen társadalmi erők hatásának igen veszélyessé kellett válni a dráma számára. Mert mennél jelentősebb egy drámaíró, annál bensőségebben össze van forrva korának életével, annál kevésbé hajlik arra, hogy az élet döntő megjelenési ^{formáin} ~~formáin~~, melyek kollízióinak ^{lényegével} ~~lényegével~~, hőseinek pszichológiájával szorosan egybe vannak kötve, - a drámai forma kedvéért erőszakot tegyen. Ezeknek a tendenciáknak is mind inkább meg kellett erősíteniök a dráma "regényesítését". ~~Korunk~~ Maxim Gorkij, korunknak ez a rendkívül nagy írója, ~~egy keserű önkritikájában, mely számos darabjával szemben nagyon igazságtalan, s~~ ^{önkritikájában} ~~erősen hangsúlyozta ezeket a mozzanatok:~~ "Csaknem husz darabot írtam, s ~~mindezek többé-kevésbé gyengén összefűzött jelentek, melyekben egyáltalán/~~ ~~színpadon nem tartok ki a tárgy vonala mellett, és a jellemket nem viszem végig, homályosak, sikerületlenek. Egy drámának szigorúnak, és gyökeresen cselekményesnek kell lennie, csak ezen feltétel mellett ~~kelthet fel aktuális emóciókat.~~~~"

A jelenkornak ~~azt a~~ ^{tendenciát} ~~tendenciát~~ ~~ját, mely a dráma számára kedvezőtlen,~~ Gorkij itt élesen és találóan jellemzi. Hogy ~~e kritika elvi helyességét - függetlenül önkritikai oldalának túlhajtasától -~~ ^{teljesen} ~~egészen megvilágítottuk,~~ ^{világossá tettük,} emlékeztetünk ~~reprezentatív drámaírójának annak a drámának~~ ~~reprezentatív drámaírójának~~ ~~döntő jelentőségére, mely a 19. század második fele~~ ^{19. század} ~~reprezentatív drámaírójának egyik legjobb drámája volt, t. i.~~

ciós módra van szükség, hogy ^{egyrészt} ~~xxxxxxxxxxxx~~ a jelentős ne tűnjék el ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ az élet áttekinthetetlen végtelenségében, ~~xxxxxx~~ szükségképpen kicsinyes részletei ne szállítsák alá az átlagosság színvonalára, ^{másrészt} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ a társadalmi valóság ~~xxxxxxxxxxxx~~ életszerűségét és gazdagságát ne tegye tönkre egy mesterséges ~~x~~ stilizálás, az élet ^{tűnik} ~~színvonalának~~ túlhajtott fel-
~~xxxxx~~ emelése.

Mert a regény ~~xxxxx~~ egyáltalán nem követeli meg feltétlenül ~~x~~ jelentős ember^{eknek} ~~xxxx~~ jelentős helyzetekben való ábrázolását. Bizonyos körülmények közt erről egészen lemondhat. ~~x~~ Azt is megteheti, hogy a jelentékeny személyeket olyan formában ábrázolja, melyben jellemvonásaik tisztára benső-morális módon fejeződnek ki, s így éppen az ábrázolt ellentét az élet kicsinyes hétköznapisága és az embernek e tisztára intenzív jelentősége között, ez az inadekvátság ember és cselekvés között, benső és külső között ~~x~~ ~~xx~~ lesz a regény sajátos vonzóereje.

^E
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Ezeket ~~x~~ lehetőségeit és eszközeit tekintve ~~xxxx~~ sincs elvi különbség a történelmi regény s általában a regény között; ~~xxxx~~ a történelmi regény ~~xxxxxx~~ egyáltalán nem külön műfaj vagy alfaj. Specifikus problémáját, az emberi nagyság-
~~xxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ nak a történelmi múltban való ábrázolását, a regény általános feltételei között kell megoldania. ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ S ezek a feltételek -mint azt a ~~klasszikusok~~ klasszikusok gyakorlata ~~bebizonyította~~ bebizonyította- mindent kezébe adnak az írónak, ami e feladat sikeres teljesítéséhez szükséges. Mert a regény formája egyáltalán nem zárja ki ~~x~~ ^{ant a} ~~xxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ lehetőséget, hogy jelentős embereket jelentős helyzetekben ábrázoljon. Bizonyos körülmények között ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ezek nélkül is tökéle-

tes lehet; de ezeknek ábrázolására is lehetőséget ad. ~~xxxxxx~~ A fontos csak az, hogy az író olyan cselekményt találjon ki, melyben ezek a jelentékeny helyzetek a sokkal szélesebb és gazdagabb össz-cselekmény szükségszerű, szerves részeivé lesznek; ~~xx~~ a fontos az, ^{hogy} ~~xxxx~~ ^e ~~ent~~ a cselekményt úgy vezesse, hogy ^{az saját} ~~xxxxxxx~~ benső logikájából kifolyólag ilyen helyzeteket követeljen, mint ~~xxxxxxx~~ saját valóságos ~~xxxxxxx~~ beteljesüléseit. Továbbá az a fontos, hogy a "világtörténelmi egyén" alakját az író úgy dolgozza ki, ^{hogy} az saját benső ~~xxxxxxx~~ szükségszerűségénél fogva ilyen helyzetekben és csak ilyenekben jelenjék meg. Ezzel ~~ni~~ más szavakkal, más gondolatmenetek alapján valami olyat írunk körül, ~~xxx~~ melyet az előbbieken már említettünk; nevezetesen: a "világtörténelmi egyén" a történelmi regényben szükségképpen mellékalak.

A drámának és a regénynek ez a homlokegyenest ~~xxxxxxx~~ ellentétes kompozíciós módja tehát a "világtörténelmi egyént" il-
~~xxxxxxx~~
~~xxxxxxx~~
~~xxxxxxx~~
letően ugyanazokból az ábrázolási szándékokból fakad~~xxx~~: a "világtörténelmi egyént" ~~x~~ költői szemmel a maga jelentőségében és nagyságában látni és nem komornyikbolcseségeket mondani "nagyon is emberi" tulajdonságairól. Ámde ugyanezt a célt igen különböző művészi eszközökkel valósítják meg, és -mint a művészetben mindenütt- a formának ebben a különbözőségében is igen lényeges tartalom rejlik. S a történelmi regény érdekes és nehéz feladata éppen abban ^{áll} ~~van~~, hogy [↓] ~~xxxxxxx~~ ^{úgy mutassa be} a jelentékeny a "történelmi egyénben", hogy közben ne ~~x~~ egyetlen hajszálér-szerű mozzanat sem szenvedjenek kárt ~~xxxxxxx~~ a kor ~~xxxxxxx~~ társadalmi fejlődésének bonyolult teljességében; ~~hogy~~, ellenkezőleg, a "világtörténelmi egyén" jelentős vonásai ne csupán szervesen nőjjenek ki ebből a fejlődésből, hanem ezt egyben magyarázzák, tudatosság tegyék, maga-

sabb fokra emeljük. Azt, ami a történelmi ~~regénynek~~ drámában szükségképpen előfeltétel: a hős konkrét misszióját/a hős ^{után} a drámában magatartásával utólag bebizonyítja, hogy megvan ez a missziója, és ~~x~~ ő alkalmas rá/, a történelmi regény szélesen kifejti és fokról-fokra, lassan feltárja. Balzac, mint már rámutattunk, teljes joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy a ~~x~~ "világtörténelmi egyén" a klasszikus történelmi regényben nem csupán szükségképpen mellékalak, hanem többnyire csak a cselekmény csúcspontjának közeledtekor lép egyáltalán fel. Fellépését széles előzetes korkép készíti elő, hogy ~~xxxxxxxxxxxx~~ jelentőségének ez a specifikus jellege felfogható, átélhető és érthető legyen.

E korszaknak a cselekményben való hordozója és középpontja a történelmi regény "középszerű hőse". Éppen azok a társadalmi és emberi vonások, melyek az ilyen alakokat a drámából száműzik vagy őket csak alárendelt epizód szerephez engedik jutni, ~~ez~~ képesítik ezeket az alakokat arra, hogy a történelmi regények kompozicionális középpontjában ~~álljanak~~ állhassanak. Mert ~~ez~~ jellemük körvonalainak viszonylagos elmosódottsága, nagy, egyértelmű, ~~de~~ döntő állásfoglalásokhoz vezető szenvedélyek hiánya, érintkezésük mindkét egymással küzdő ellenséges táborral stb. éppen alkalmassá teszik őket arra, hogy saját sorsukban adekváten kifejezzék a regénybeli események bonyolult hajszáleres összefüggéseit. ~~Ezt~~ Ezt a különbséget

dráma és regény között ~~akkor~~ Otto Ludwig talán elsőként ismerte fel egészen világosan, s ő illusztrálta igen pontosan néhány példán. "Ez a fő különbség a regény és a dráma hőse között. Ha ~~le~~^{te}tt regényként gondolkodjtok el, körülbelül Edgar kellene hogy a hőse legyen... Ha viszont a Vörös Robinból ~~akarna csinálni~~ valaki drámát akarna csinálni, - maga Robin kellene, hogy ~~a~~ hőse legyen, de a történetet messzemenően át kellene alakítani, Franz ~~Osbaldistont~~ Osbaldistont egészen el kellene hagyni. Így a Waverley-ben Vich Jan Vohr lenne a tragikus hős, az Antiquary-ban pedig Grenallen grófnő."

III.

A nyilvánosság problémája.

Ugy tűnik, hogy ~~magint~~ ismét egy ~~formai~~ formai, kompozicionális problémához érkeztünk, ánde az igazi forma itt is csak művészileg általánosított visszatükrözése törvényszerűen visszatérő élettényeknek. ~~Tartalmazza~~ Az a különbség, melyet az eddigiekben kidolgoztunk, tartalmilag tekintve: a dráma nyilvánossága. Történeti eredetét tekintve, természetesen, az epika is nyilvános művészet volt. Ez bizonyval egyike azoknak az okoknak, melyeknél fogva az antik eposz és dráma közötti formai távolság kisebb volt mint a regény és a dráma között lévő. /Annak ellenére, hogy az utóbbiak között nagyobb a kölcsönhatás./ Ánde az ógörög eposznak ez a nyilvánossága nem több, mint az egész élet nyilvánossága egy primitív társadalomban. És ennek a nyilvánosságknak szükségképpen el kellett tünnie a társadalom magasabb fokra való fejlődésével. Ha ~~mi~~ ragaszkodunk az eposznak "az objektumok totalitásként" való meghatározásához -s ~~éppenséggel a meghatározás helyességének alapját és legjobb gyakorlati igazolását éppen a homéroszi eposzok alkotják- világos, hogy egy ilyen világ a maga teljes kiterjedésében csak a társadalmi fejlődés igen primitív fokán őrizheti meg nyilvánosságát. Gondoljunk csak Engels történelmi fejtegetéseire pl. a háztartás nyilvános jellegéről egy primitív társadalomban és ~~arra a szükségképpen privatizálódásra, melyen végbenegy minden olyan tény és teendő körül, mely az életfenntartás minden tényének és teendőjének szükségképpen privatizálódására, mielőtt a fejlődés elér~~~~

kezik ~~egy~~ ~~kis~~ ~~magasabb~~ fokra. ^{életre} ~~ES~~ itt nem szabad el-
felejtetni, hogy ~~azoknak~~ mekkora szerepet játszik a homéroszi epo-
szokban. ^{életre} ~~éppen ezeknek az életmegnyilvánulásoknak nyilvánossága.~~

Ámde az élet drámai mozzanatai mint olyanok,
mint az életfolyamat önálló, felmagasított részei minden társada-
lomban szükségképpen nyilvánosak. Ezt a különbségtételt sem szabad
pedánsan felfognunk és különösen nem szabad odáig vinnünk, hogy
az élettényeket ~~nyilvánosságokra és nem-nyilvánosságokra, drámaiakra és epikaiakra~~ nyilván-
ságokra és nem-nyilvánosságokra, drámaiakra és epikaiakra ~~össze~~
~~szedjük~~ ^{szedjük} fel. Az életnek csaknem minden ténye ~~bizonyos~~ ^{szedjük}
meghatározott feltételek közt elérheti ~~az~~ megjelenésnek azt a
magaslatát, melyen nyilvános jellegű lesz, - megvan az az oldala,
mely közvetlenül a nyilvánosságot ~~illeti~~ ^{illeti}, melynek ábrázo-
lása nyilvánosságot követel. Éppen itt figyelhetjük meg a mennyiség-
nek minőségbe való átcsapását, igen világosan. A drámai ~~könfliktus~~
~~konfliktus~~ ^{konfliktus} ~~különbözik az élet egészé-~~ ^{különbözik az élet egészé-}
nek többi eseményétől, ~~hanem~~ ^{hanem} csupán az ellentmondások kiélezésé-
nek módját és fokát tekintve különbözik; mely kiélezés aztán, ter-
mészetesen, új, sajátos minőséget teremt.

Egységnek és különbözőségnek ez az egysége
elengedhetetlen a dráma közvetlen hatása szempontjából. A drámai
konfliktusnak közvetlenül, minden különös magyarázat nélkül, átél-
hetőnek kell lennie a nézők számára, - máskülönben nem ~~hatna~~
lehetne hatása. Így hát nagy ~~tartalmi~~ ^{tartalmi} közössége ^{len} ~~kell~~ ^{kell} hogy
~~legyen~~ ^{legyen} a mindennapi élet normális konfliktusaival. Ugyanakkor új
és sajátos minőséget kell képviselnie, hogy aztán ezen a közös
életalapon, ~~hogy~~ ^{hogy} ~~azután~~ a nyilvánosan egybegyűlt tömegre az igazi

dráma ~~meghatározó hatással bír a népre~~ széles és mély hatá-
sát gyakorolhassa. Ezt az átcsapást legvilágosabban a világtörténe-
tileg jelentős polgári drámák között fentebb említett példák ~~szé-
szemléltetik, mint az~~ olyanok, mint a "Zalameai bíró", az "Ármány
és szerelem" stb. Azt mutatják, ^{ezek} hogy ~~áttörnek a magában-
véve mindennapi esetet éppen ez a kiélezés nagy erővel ragadja a
nyilvánosság elé. Ez viszont olyan folyamat, mely másfelől magában
az életben igen gyakran előfordul. A dráma mint a nyilvánosság
költészete tehát olyan tematikát és feldolgozást feltételez, mely
minden tekintetben megfelel az általánosítás és az intenzívvé-tétel
ennek magaslatának.~~

A drámai nyilvánosságuk kettős jellege van. Ezt
már Puskin nagy világossággal kimondta. A dráma tartalmáról először
így beszél: "Milyen elem bontakozik ki a tragédiában? Mi a tragédia
célja? Az ember és a nép. Az ember sorsa, a nép sorsa." És ~~ezzel~~
~~összefüggésben~~ ezzel a meghatározással szoros összefüggésben Puskin
beszél a dráma nyilvános keletkezéséről és nyilvános hatásáról. "A
dráma ~~nyilvános keletkezése nyilvános téren keletkezett, nép-
mulatság volt. A nép mint a gyermekek - szórakozást kíván, a szórakozást~~
megkivánja a szórakozást, a csölelményt, - a dráma úgy tűnik neki,
mint valami rendkívüli, valódi esemény. A nép erős benyomásokat ki-
ván, a nép számára a kivégzések is látványosságok. A tragédia borzal-
dalmas bűnöket, természetfeletti szenvedéseket ~~mutat~~ tárt a nézők elé, még fizikai
szenvedéseket is /pl. Philoktetes, Oedipus, Lear/, - de a megszokás
letompítja a benyomásokat, a képzelőerő hozzászokik a kínzásokhoz
és kivégzésekhez, s végül közömbösen szemléli őket; ezzel szemben a
szenvedélyeknek és az emberi lélek kitöréseinek bemutatása mindig
új a nép számára, mindig érdekes, nagy és tanulságos. A dráma a szer-

visszanyúlásra stb. -re, - szigorúbb formát teremt ^{mind,} az alkotó ~~számára~~
^{mind} ~~is és~~ a befogadó számára. ~~is~~ Schiller világosan összefoglalja ezt
 a különbséget a Goethe cikkére adott válaszában: "A drámai cselek-
 ménnyel előttem mozog, az ~~epikai cselekménnyel~~ ^{körül én ugyan mozog, és az előttem}
~~epikai cselekmény úgy tűnik, mintha állna, - s én magam mo-~~
^{zom vele.} ~~gok körülöttem.~~" A továbbiakban Schiller kiemeli az epika olvasójá-
 nak nagyobb szabadságát a dráma nézőjéhez viszonyítva.

Ezzel a különbséggel összefügg a dráma meghatá-
 rozott és korlátozott terjedelme, mely szembenáll az ~~epikának~~
 epikának szinte korlátlan kiterjedésével és változóságával. Mivel a
 dráma e keretek között a totalitás benyomását kell hogy keltse, -
 ebből az következik, hogy ~~minden~~ az összes vonásoknak, melyek a
 személyeken és a ~~cselekményben~~ ^{színen} előbukkannak, - nemcsak
 azonnal érthetőeknek, világosaknak és hatásosaknak kell lenniük,
 hanem egyben koncentráltan jelentőseknek. ^{is} A dráma nem képes elku-
 löntítve, ~~egy~~ bizonyos művészi munkamegteremtéssel kezelni a különfé-
 le elemeket és motívumokat, melyek természetesen tárgyilag az epiká-
 ban is egybekapcsolódnak. A regényírónak meg van engedve, hogy ~~jár~~
~~elbeszélésében~~ ^{elbeszélésében} beiktas-
 son olyan jelenteket, elbeszéléseket stb. -t ~~is~~, melyek nem viszik köz-
 közvetlenül előre a cselekményt, hanem pl. valami elmúltat mesélnek
 el s ezzel valami jelenlegit vagy elkövetkezőt érthetővé tesznek.
 A jó drámában a cselekménnyel ^{nek} minden egyes replikával előre kell ha-
 ladnia. Az elmúltak elbeszélése ^{nek} ~~is~~ ^{is} ~~előre~~ kell
^{hívni} ~~hogy vigye~~ a cselekményt. Ezért egy jó drámában minden egyes
 replikája a funkciók egész sorát sűríti magába.

A drámai ábrázolásnak ezen jellege folytán az
 ember itt sokkal energikusabban a középpontba kerül, mint az epiká-
 ban, mégpedig elsősorban az ~~ember~~ mint társadalmi-morális lény. A

A mi Szépművészeti Társaságunkban a kórus problémája érdekelt, hanem

xx

Bennünket itt nem a kórus problémája érdekelt, hanem azok a problémák, melyek ennek a kérdésnek felvetődése mögött rejtelenek. Ami a kórusral való kísérleteket illeti, azok nemcsak Schillernél, hanem Manzoninál is igen problematikusak. De ez a probléma feltárja azokat a nehézségeket, melyekkel a modern dráma küzd, ha ábrázolni akarja az élet nyilvánosságát. Az újkor nagy drámaírói Shakespearetől Puskinig a probléma megoldását a népjelenetek bevezetésének irányában keresték, és nem fér hozzá kétség, hogy itt van a természetes és egészséges megoldás. Természetesen, lényegi különbség van az antik kórus és a modern népjelenetek között. Itt ~~mi~~ semmiesetre sem elemezhetjük ezt a problémát a maga teljes szélességében. ~~Itt~~ Hadd mutassunk rá egyetlen mozzanatra, melynek itt lényeges szerepe van: az antik kórus mindig jelen van, a népjelenetek a drámának csak egyes mozzanatai, és a főszereplők közötti legfontosabb jelenetek gyakran ezek nélkül a tanúk nélkül játszódnak le. Ámde ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy ezeknek a jeleneteknek nincs kapcsolatuk a drámában jelenlévő néppel. Már Shakespearenél igen gyakran igen eleven az ilyen fajta kapcsolat. Csak gondoljunk arra, hogy a Brutus és Portia vagy a Brutus és Cassius közötti jelenetekbe a nép hangulatai milyen elevenen játszanak bele. A történelmi dráma új hulláma ezeket a kapcsolatokat még intímébbé tette. Schiller ugyan Wallenstein táborát csak mint prologust illeszti tragédiája elé, ámde benső drámaiságát tekintve ez az előjáték mégis több mint puszta prologus. És a Walter Scott utáni korszak drámájában ezek a kapcsolatok tovább erősödtek. Hadd utaljunk ismét mint igen jellemző példára

arra a kölcsönhatásra, mely Büchner "Danton halála" című drámájában a népjelentek és Danton "magánéletének" jelentei között mutatkoznak. Ezek a jelenetsorok mintegy replikák sorát alkotják, - az egyikben feltett kérdésre a másikban kapunk feleletet stb.

Most hadd szóljunk a dráma specifikus közvetlenségét illető lehetséges félreértések második komplexusáról. Mint tudjuk, ez a közvetlenség a nyilvánosság közvetlensége. Így hát úgy tűnik - ^{a legmegfelelőbb drámai anyagok} kézenfekvő, hogy a modern életnek ~~azok az oldalai, melyek~~ /és a történelemnek/ azok az oldalai, melyek anyagukat tekintve szükségképpen és közvetlenül nyilvánosak; ~~a~~ legmegfelelőbb drámai anyagok: tudniillik a politikai élet mint olyan. De a politikai életnek a dráma számára való közvetlen alkalmassága ebben a ~~felfogás~~ megfogalmazásban előítélet. Láttuk, hogy ~~számos és fontos egyéni és társadalmi életmegnyilvánulásának privatizálódására~~ amikor a drámaíró harc nélkül elfogadta azokat a ~~tendenciákat, melyek az emberek számos és fontos egyéni és társadalmi életmegnyilvánulásának privatizálódására vezettek,~~ a dráma odajutott, hogy a "kamarajátékban" megszüntette önmagát. Ámde ez a "privatizálódás" csak egyik oldala egy folyamatnak, melynek -tőle elválaszthatatlan- másik oldala a politikai ~~élet~~ élet egyre absztraktabbá-válásában, - látszólag egyre nagyobb önállóságában és öntörvényűségében nyilvánul meg. Ha tehát a drámai költő nem ~~hidalja át azt a látszólagos szakadást~~ hidalja át azt a látszólagos szakadást ~~citoyen és burzsoá között,~~ melyre Marx mutatott rá, ha a drámai költő a politikában nem a társadalmi alapokat mutatja meg eleven emberi sorsok megformálásával -egyéni sorsokéval, melyek ezen összefüggés tipikus, reprezentatív vonásait fogják össze azoknak egyéni

a költő kiragadja az egész mozzanatot, melyekben közvetlenül és érzékletesen megjelenhetik a politikainak benső kapcsolata a maga társadalmi alapjával és azokkal az emberi szenvedélyekkel, melyekben ez a társadalmi alap kifejeződik, /hadd utaljunk itt ismét a fű "láncszemre"/, - mégpedig úgy jelenhet meg, hogy ez a koncentráció mégsem csökkenti az ellentétes irányú társadalmi tendenciáknak teljességét, melyek a politikai kollíziót életre hívják. Egy ilyen értelmű "stilizálás", tehát "a mozgások totalitásának" megnyirbálása vagy megnyomorítása az anyagot tartalmilag eltorzítaná, a drámai kollíziót elsekélyesítené. De itt nem egyes mozzanatok egyszerű kiválogatása szükséges, hanem a mozzanatok végtelen és szétszórt teljességének azokra, melyek a politikai-történelmi kollízióknak valóban összes mozzanatait, összes hajtóerőit reprezentálják.

Különösen érdekesek és tanulságosak Schillernek azok a megjegyzései, melyekben ő a költőileg leküzdendő "száraz célszerűségről" és azok leküzdésének útjairól beszél. Elméletileg egészen helyesen mutat rá arra, hogy itt csak a következő tes végigvitel juttathat el a leküzdéshez. Ez annyit jelent, hogy egy ilyen kollízió képviselőjének végletes és koncentrált esetében éppen ennek a "száraz célszerűségnek" társadalmi-emberi alapjai ^{nek} kell hogy feltáruljanak ^{mind} és éppen ^{való végigvitel} a végighaladás ezen az úton, a társadalmi-emberi alapok specifikus meghatározásainak felfedése ^{mel kell} ^{nie} hogy megszüntesse az anyag költőileg kedvezőtlen sajátosságait. Eppen Schiller gyakorlata mutatja, mily

kevésbé használnak "emberi hozzáadások", ~~az ilyen anyagok~~
~~amikor a költő egy ilyen anyagot le akar~~
~~győzni. Ezek megmaradnak hozzáadásoknak és betéteknek, és~~
~~a politikai összefüggések "szárazsága"~~ ^{pedig nem} ~~szű-~~
~~nik meg.~~ Másfelől a drámában csak az ~~ilyen~~ elevenedik meg, ^{ami} ~~mely~~
 érzékletes közvetlenséggel alakul át emberivé. A tartalmilag tel-
 jesen helyesen felfogott politikai konfliktus, a történetfilozó-
 fiailag ~~a~~ legraffináltabban kiagyalt történeti kollízió halott
 marad e nélkül a közvetlen átalakulás nélkül. És a drámai forma
 lerombolódása szempontjából egyre megy, hogy ~~politikai-~~
 történeti összefüggések ~~puszta~~ gondolati produkciójának ez az
 élettelensége agitatórikusan vagy misztikusan fejeződik-e ki.
 Ezekben az esetekben is a dráma legújabb fejlődése ~~hamis~~
~~hamis~~ ^a ~~hamis~~ ~~végletek közötti~~
~~ingadozás~~ vonalán halad.

Shakespeare mutatta meg a leghatalmasabb erő-
 vel, mily nagy történeti kollíziók alakulhatnak át emberivé és
 telítődhetnek ^{mely} ~~ezáltal~~ drámai élettel. Nem érdektelen ~~am~~ ebben
 az összefüggésben megemlíteni azt az ellenvetést, melyet Hegel
 tett a "Macbeth" ellen. Hegel úgy találja, hogy Shakespeare for-
 rása ~~mag~~ említi Macbethnek egy jogcímét Skócia koronájára, és
 sajnálja, hogy Shakespeare elejtette ezt a motívumot. ~~am~~
~~Nekünk~~ Nekünk úgy tűnik, hogy a feudális társadalom felbomlásá-
 nak, szükségképpen létrejövő ~~ön-szétmárcangolásának~~
 problémája szempontjából ez a motívum egészen felesleges. Shakes-
 peare királydráma-ciklusában számtalan példát mutatott arra, ho-
 gyan használják fel ezeket a jogcímeket egészen önkényesen a
 királyság és a feudalizmus közötti osztályharc során. Ezeknek az
 angol harcoknak konkrét ábrázolásakor ~~ezeknek~~ ^a ~~motívumoknak~~

átgondolt és egészen átgondolt." Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a tragédia hősei szenvedélytelen emberek. Antigonénak is, Orestesnek is megvannak a szenvedélyeik. A pátosz hangsúlyozása itt azt jelenti, hogy a döntő a konkrét és nagy történelmi feladat történelmi tartalmának közvetlen egybeesése a különös ~~sz~~ személyiséggel, - a drámai hős különös szenvedélyével. Ebben az értelemben egy történelmi dráma hősének "világtörténelmi egyén^{nek}" kell lennie. De éppen a pátosz ~~ígyen~~ ilyen fajta pátosz, ~~sem~~ absztrakt-általános, ~~sem~~ egyéni-patologikus ~~mivolta teszi lehetővé~~ azt, hogy a személyiségnek a pátoszra való koncentrálódása közvetlen visszhangra találjon a tömegekben; ~~ez~~ a pátosz tartalmának konkrét általánossága, egyszerűsége és közvetlensége teszi, hogy a hős a tömeg minden egyes emberében rokonvonásokat mozgathat meg, közvetlenül és emberien.

IV.

A kollízió ábrázolása az eposzban és a drámában.

A regény és a dráma közötti összehasonlításunk azt mutatja, hogy a regény ábrázolási módja az élethez, helyesebben

179

A regényben egészen más arányok jönnek létre. Ez a világ nemcsak mint indíték szerepel, hanem egészen konkrét és bonyolult módon szövődik össze az emberek társadalmi magatartásának és cselekvésének összes részleteivel.

Ámde világos, hogy akkor, ha ~~x~~ ebből a komplexusból egy totalitás benyomásának kell létrejönnie, ha emberek korlátozott ^{körét} ~~körét~~, ebben az értelemben vett "objektumok" korlátozott csoportját úgy kell ábrázolni, hogy az olvasóban létrejöjjön az egész társadalom közvetlen benyomása a maga mozgásában, ~~hogy~~ akkor szintén művészi koncentrációra, a valóság egyszerű másolásának radikális és energikus elhagyására van szükség. Ennek megfelelően a regény ^{nek, utja} ~~nek, utja~~ minden egyes mozzanatában, ~~xxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxx~~ azt kell középpontba állítani, ami a jellemben, a körülményekben, a jelenetekben stb. tipikus, ~~xxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxx~~ tipikusnak vagyis ugyanazt kell tennie, mint a drámanak, éppen csak e ~~tipikus~~ tipikusnak tartalma és formája más, mint ott. Az ~~inx~~ egyénileg sajátosnak a tipikushoz való viszonya itt bonyolultabb, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ szabadabb és lazább felfogásban jelentkezik, mint a drámában. Míg a drámai alaknak azonnal ~~xxxxxxxx~~ és közvetlenül ~~xxxxxxxx~~ tipikusként kell hatnia, ~~xxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxx~~ természetesen ~~xx~~ individualitásának megtartásával, - addig egy regényalak tipikus ~~xxxxxxxx~~ jelleme igen gyakran csak tendencia, mely fokról-fokra jut érvényre, mely csak az egész által, emberek, emberi viszonyok, intézmények, dolgok stb. bonyolult kölcsönhatásai által lépésről lépésre kerül felszínre. A regénynek is, ^{akárcsak} ~~szintúgy~~, mint a drámanak, különféle osztályok, rétegek, pártok és irányok harcát kell ábrázolnia. Ámde ábrázolása itt sokkal kevésbé koncentrált és takarékos. Ezzel szemben, a drámai ábrázolásban mindent a lehetséges lényeges állásfoglalásoknak

képviselőtére, egyetlen középponti kollízióra kell koncentrálni. Az emberi cselekvés egy lényeges irányzatának tehát drámailag - lényegét tekintve - csak egy képviselője lehet; ~~xxxxx~~ ^a megket-
tőzés, mint már láttuk, művészi tautológia lenne. /Ezt, természe-
tesen, nem szabad sematikusán érteni. Ha Goethe ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xxx~~ -"Hamlet"-elemzésében- rámutat arra a nagy finomságra, hogy
Shakespeare a szolgálalkú, jellemtelen udvaroncot ~~xxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ a Rosenkranz-Guildenstern-párban ábrázolta,
- akkor ez nem mond ellent a drámai stilizálás általános törvényé-
nek. Rosenkranz és Guildenstern ~~xx~~ mindig együtt lép fel, és -a
drámai cselekmény strukturájának középpontjából tekintve - csak egy
alakot jelent./

A regényben ~~xxxxxxxxxx~~ ellenben nem egy irány
koncentrált lényegét kell ábrázolni, hanem, ellenkezőleg, azt, ~~xx~~
~~xxxx~~ hogy milyen módon jön létre egy ilyen irány, milyen módon
hal el stb. A regényalak tipikus jellege, a mód, ahogy társadalmi
irányokat képvisel, ebből az okból ~~xxxxxxxxxxxx~~ sokkal bonyolultabb.
A Hiszen a regényben éppen arról van szó, hogy ^{miként} ~~ab~~rázolódnak a
különféle oldalak, ~~xxxxxxxx~~ melyeken keresztül egy társadalmi irány
megnyilvánul, a különféle módok, ^{amelyek révén} ~~ahogyan~~ érvényre jut ~~xxx~~ stb.
Az tehát, ami a drámában tautológia lenne, - itt -ellenkezőleg -
elkerülhetetlen forma az ~~xxxx~~ igazán tipikus ~~xxxxxxxx~~ kidolgozá-
sára.

A regény ~~xxxxxxxxxxxx~~ ebből ^{egyén} a sajátosságából
az is következik, hogy ~~x~~ az ábrázolt ~~xxxxxxxx~~ viszonya ahhoz
a társadalmi csoporthoz, melyhez tartozik, melyet a költeményben
képviselek, - sokkal bonyolultabb, mint a drámában. ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Egyén és osztály közti vonatkozásnak ez a bonyo-
lódása viszont szintén nem az irodalmi fejlődés terméke, hanem,

nk nk nak, elsekélyesednek, sem az egyének személyes életében, sem általános társadalmi méretekben nem vezetnek egyértelmű és döntő megoldáshoz. Mégpedig kettős értelemben: egyrészt, vannak a társadalom fejlődésének meghatározott ~~szakaszai~~ fázisai, melyekben az ellentmondásoknak ez a letompulása a társadalmi ellentétek elintéződésének tipikus formája, s másrészt, az is ténye a társadalmi életnek, hogy még az ellentétek legnagyobb kiéleződésének idején is az egyes emberek egyéni életében nem valamennyi konfliktus éleződik ki a végsőig, a ~~tragikus~~ tragikus kimenetelig. Mivel a regény célja a társadalmi élet extenzív totalitásának ~~megformálása~~ megformálása, - ábrázolásában a végigvitt kollízió csak határeset, egy ~~eset~~ ^a sok más között. Bizonyos körülmények közt ennek fel sem kell vetődnie az ábrázolásban, ~~hiszen~~ ^{hiszen} s ha az író mégis ábrázolja, ez csak egy ~~sok~~ sok tagból áll rendszer ~~egyik~~ ^{ik} tagja. A regénynek meg kell mutatnia azokat a különös körülményeket, melyek meghatározott összeütközések esetén ~~az~~ életre hívják a tragikus kollíziót, de ezeket mint különös körülményeket mutatja meg, ~~amelyek~~ ^a mellett még mások is hatnak és ~~amelyeknek~~ ^a maguknak sem kell zavartalan tisztaságban kibontakozniuk.

Ha tehát a drámában a tragédia ^{hoz} ~~szükséges~~ párhuzamos cselekmény illeszkedik, ez arra szolgál, hogy a kollízió fővonalát kiegészítse és aláhuzza. Gondoljunk arra a párhuzamos cselekményre, melyet ~~xxxxx~~ már említettünk, Lear és Gloster sorsának párhuzamosságára, Shakespeare-nél. A regényben egészen másként ~~áll~~ áll a dolog. Tolsztoj pl. Karanenia Annájának tragikus sorsának mellé különféle párhuzamos cselekményeket állít. Az Anna-Vronszkij-párnak megfelelő kontrasztok, a ~~Kitty-Ljevin~~ Kitty-Ljevin- és Darja-Oblonszkij-pár csak a nagy központi kiegészítések, mellettük van

még egymá sereg ~~xxxxxxxx~~ más, epizodisztikusabb ~~xx~~ párhuzamos cselekmény. Ámde ezek az egymás megvilágító cselekmények egészen ellentétes irányban ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ egészítik ki egymást.

A "Lear-ben Gloster sorsa a főhős sorsának tragikus szükségszerűségét hangsúlyozza. ~~xx~~ A "Karenina Anná"-ban a párhuzamos cselekmények éppen azt a tényt hangsúlyozzák, hogy ~~xxxxxxxxxxxx~~ bar a hősnő sorsa tipikus és szükségszerű, mégis éppenséggel szélsőségesen egyéni eset. Igaz, hogy ez az eset a legerősebben tárja fel a modern polgári házasság belső ellentmondásait, de az író azt is megmutatja, hogy először is, ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ezeknek az ellentmondásoknak semmiesetre sem kell szükségképpen, mindig és mindenütt, ugyanebben az irányban ~~maradni~~ ^{felmerülniük}, hogy tehát gyökeresen más tartalmuk is lehet és ölthetnek más formát is, s hogy másodszor a hasonló konfliktusoknak is csak ~~igxxxxxxxxxxxx~~ bizonyos erősen meghatározott társadalmi és egyéni feltételek esetén kell Anna tragikus sorsára vezetniük.

Látjuk itt, ~~xxxx~~ hogy az egymást kiegészítő párhuzamosságok és kontrasztok egymáshoz való viszonya a dramában sokkal szűkebb, mint a regényben. A regényben elegendő ~~az alapvető társadalmi-
emberi problémának~~ ^(az alapvető társadalmi problémával) egy külsőleg igen távolinak tűnő rokonság, s már is létrejöhet egy kiegészítő párhuzamos cselekmény. A drámában nem elég ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ a problémának ez az általános hasonlósága; a felvetett probléma tartalmának, irányának és formájának is mindkét esetben láthatóan egymásra kell vonatkoznia.

Ez a különbség talán még világosabban kiviláglik akkor, ha megvizsgáljuk a jellemkontrasztok kompozícióját a drámában és a regényben. Gondoljunk csak az olyank kontraszt-csoportokra, amelyen a Hamlet-Laertes-Fortinbras-csoport Shakespearenél, vagy az Egmont-

orániai Vilmos - Alba csoportra Goethénél. És hasonlítsuk össze azt a módot, ahogyan ezek az alakok egymással vonatkoznak és egymást kölcsönösen megvilágítják, - azzal a móddal, ahogyan például Balzac ~~regényében~~ "Goriot apó"-jának főalakjai egymást kiegészítik. ~~Regényében~~ maga Balzac emeli ki egyik elméleti írásában, hogy Goriot és Vautrin egymást kiegészítő ~~pár~~ párhuzamos alakok; magában a regényben említés történik Beauséant vicomtesse-nek és Vautrin-nak ~~egyik~~ Rastignac-ra való, egymást kiegészítő ~~hatás~~ "pedagógiai" hatásáról; ugyanakkor Rastignac, du Marsay, de Trailles megintcsak ~~párhuzamosságok~~ ~~kontrasztok~~ egy sor párhuzamosságot és kontrasztot alkot, amelyeket másrészt kiegészíti Vautrin, Nucingen, Tailleffer csoportja stb. Ennél a szembenállításnál fontos, hogy az alakok ~~ezeket~~ ~~funkciókat~~ funkcióikat nem szükségképpen jellemük alapvonása vagy sorsuk lényege révén kapják, hanem ~~ezek~~ ~~teljességgel~~ véletlenszerű, epizodisztikus, mellékes mozzanatok, melyek ~~magukban~~ beleilleszkednek az egésznek egy meghatározott összefüggésébe, ~~hatásos~~ hatásosan életrehozhatnak ilyen kiegészítéseket vagy kontrasztokat.

Mindez összefügg a regénynek azzal a különlegességgel, amelyet már ~~regényében~~ ~~kezdetben~~ érintettünk, hogy ~~ott~~ a konfliktus nem "önmagában", hanem szélesen kibontakozó ~~objektív~~ társadalmi kapcsolatokkal, egy nagy társadalmi fejlődés részeként jelenik meg. Itt igen tanulságos ha összevetjük a "Lear király" kompozícióját a "Goriot apó"-éval, ~~anná~~ ~~is~~ inkább, mert szemmel látható, hogy Shakespeare rendkívül erősen befolyásolja Balzac művét. Mindenekelőtt Goriotnak "Lear"-sorsa maga is csak egy epizód a regényben, habár igen fontos epizód.

ő az, ha ~~xxi~~ e regényt, mely ebben az irányban ~~fejleszk~~ fejlődik, önmagában vizsgáljuk. A regény tehát éppugy ismeri a ~~xxixx~~ végletek egységét és ellentétességét, mint a dráma, és olykor hasonló kiélezéseket alkalmaz. Ismeri viszont a végletek egységének és ellentétének egészen más megjelenési formáit is: ~~xxxxx~~ ~~xxxxxxxyakhan~~ olyan eseteket, melyekben ezeknek kölcsönhatásából új, a felszínen nem várt fejlődés, mozgásirány jön létre. Az igazán nagy regények legjelentősebb vonása éppen az ilyen mozgásirányok ~~xxxxxxkxssá~~ ábrázolása. ~~Nem~~ Az író nem a társadalomnak egy meghatározott állapotát ábrázolja, vagy legalábbis csak látszólag egy állapotát. A legfontosabb az, hogy megmutassa, hogy válik ~~ká~~ szemmel láthatóvá ~~xxxxxjajantéktakanyxmondka~~ az egyéni élet kis, jelentéktelen, mondhatnánk: "hajszálér-szerű" mozgalmában a társadalmi fejlődés egy tendenciájának iránya.

Itt kézzelfoghatóan világos az életnek ~~egyik~~ döntő ténye, mely a regényformának alapja. A dráma egy világ nagy konvulzióit, tragikus összeomlásait ábrázolja. Shakespeare minden egyes nagy tragédiájának végén egy egész világ omlik össze, s ~~ni~~ egy teljességgel új korszak kezdetén vagyunk. A világirodalom nagy regényei, kiváltképpen a 19. század regényei, ~~kaxxkxáxxhá~~ nem annyira egy társadalom összeomlását ábrázolják, mint inkább annak felbomlási folyamatát, egy-egy lépést, mely ~~fxaxfa~~ e felbomlás irányába vezet. Még a legdrámaibb regényben sincs semmi szükség arra, hogy a társadalmi összeomlás mint olyan, akarcsak utalas formájában is, megjelenjék. ~~xxxxhxxaxkxxxxxkxixtaxxxxxxaxxkhan~~ Az író teljes mértékben elegendet tesz az ábrázolás céljainak, ha ~~meggyázó~~ meggyőző erővel ábrázolja a társadalmi-történeti fejlődés ellenállhatatlan menetét. A regény lényegének célja a társadalom mozgás-

ezeket alkalmazza az epikai költemény csaknem kizárólagosan." megértetéséhez
Goethe utóbbi kijelentésének ~~magyarázatához~~ különösen hangsúlyozni kell azt, hogy ő világosan megkülönbözteti ~~magyarázat~~ a ~~hátrafelé~~ hátrafelé haladó motivumokat a késleltető motivumoktól. Goethe szerint azok a motivumok késleltetők, "melyek az ~~előre~~ előremenetelt feltartóztatják vagy az utat meghosszabbítják; ezeket mindkét költői műfaj ~~magyarázat~~ ~~magyarázat~~ igen nagy haszonnal alkalmazza." Azt hihetnénk, hogy késleltető és hátrafelé haladó motivumok között csak mennyiségi különbség van; ha a ~~késleltetés~~ ~~késleltetés~~ az egész cselekmény uralkodó ~~motivumává~~ ~~motivumává~~ lesz, ez eo ipso hátrafelé haladó lenne. Ez az ellenvetés nem egészen helytelen, mégis, szem elől téveszti azt, ~~magyarázat~~ ~~magyarázat~~ hogy amennyiben ez a látszólag csak mennyiségi fokozás a késleltető motivumot az össz-cselekmény uralkodó motivumává teszi, - az már ~~minőségileg~~ minőségileg újat jelent. Viszonylag egyszerű és rögtön átlátható ez a kérdés a drámában: a hős rohan előre célja felé, és nagy szenvedéllyel küzd le minden akadályt, mely elébe áll; a ~~cselekmény~~ ~~cselekmény~~ ~~előrehaladó~~ ~~és~~ ~~késleltető~~ ~~motivumok~~ ~~szakadatlan~~ ~~összeütközése~~. A nagy epikában viszont a cselekmény skémája egészen ellentétes: éppen azok a motivumok lesznek győzelmesek, melyek a hőst eltávolítják ~~a~~ ~~céljától~~, mégpedig nemcsak a külső körülményeket tekintve, hiszen ezek a motivumok magában a hősben is mozgatóerővé lesznek. Gondoljunk csak a nagy homéroszi eposzokra. Mely motivumok mozgatják az "Ilias" cselekményét? ~~Először~~ Elsődlegesen Achilles haragja és azok az események, melyek ebből követ-

keznek, tehát kivétel nélkül olyanok, melyek ~~xxxxlinaxtágy~~ egyre nagyobb távolságba viszik azt a célt, mely az Ilias tárgyat teszi, Trója bevételét. Mi mozgatja az Odysseia cselekményét? Poseidon haragja, mely arra törekszik, hogy ~~xxx~~ gátolja e költemény epikai célját, Odysseus hazatérését.

Természetesen, a hátrafelé haladó cselekmény semmiképpen sem érvényesül harc nélkül. Nemcsak maga a hős, hanem más cselekvő személyek csoportja is arra törekszik, hogy megvalósítsa az epikai célt és szakadatlanul küzd ez ellen a távolvivő mozgás ellen. Ha ez a harc nem lenne jelen, - az egész epika pusztá helyzetheképpé süllyedne. De az ilyenfajta cselekményvitel uralma a legszorosabban összefügg a nagy epika költői céljával, azoknak az élettényeknek különleges jellegével, melyeknek e formák költői kifejeződése.

Mindenekelőtt azonnal belátható, hogy az ~~xxx~~ "objektumok totalitásának" cselekményes megformálása csak ilyen mese keretében bontakozhatik ki. A drámai cselekmény gyorsan mozog előre, s állomásai, melyeket a késleltető motívumokkal vívott harcban ér el, csak meghatározott és markáns ~~xxx~~ csomópontjai ennek a mozgásnak, mely a legvégletesebb kiélezés, a kollízió irányában halad. Csak az a cselekmény, mely hátrafelé haladó motívumokra épül, ~~xxx~~ teszi lehetségessé azt, hogy a cselekmény teljes környezete, mind a természet, mind a társadalom, ~~a~~ ennek az utnak szakaszaiként, fontos eseményekként és történésekként, mozgásban ábrázolódjék. Nem véletlen, hogy ~~xxx~~

mint mese /~~xxxx~~ már az Odysseia-ban felmerül ~~xxxxxx~~ a későbbi epikának olyan fontos motivuma, mint az utazás vagy vándorlás a maga akadályai-
val. De világos, hogy egy utazás pusztá leírása sohasem vezetne epikai költeményhez, hanem ~~xxxxxx~~ pusztán helyzetképhez. Csak azáltal, hogy Odysseus "utazása" szakadatlan harc egy erősebb hatalommal, - csak azáltal nyer ~~é~~ érdekfeszítő jelentőséget minden egyes lépés, melyet utja folyamán megtesz: egyetlen ábrázolt állapot sem pusztá állapot, hanem igazi esemény, egy cselekmény eredménye, indítóok a harcoló erők további összeecsapására.

Ezzel létrejön a cselekménynek ^{olyan} egy formája,

^{jön létre} mely egyedül alkalmas arra, hogy megoldja az epika alapvető stilusproblémáját, ^{nek megoldására} ~~nevezetesen~~ ^{arra} ~~arra~~ hogy emberi cselekménnyé ~~xxxx~~ ^{alkalmas} ~~alkalmas~~ természeti állapotoknak, emberi berendezkedéseknek, erkölcsöknek, szokásoknak, intézményeknek stb.-nek azt a hosszú sorát, ~~xxxxxx~~ mely együttesen az "objektumok totalitását" alkotja. A drámai cselekmény keresztül szaguld az ilyen "állapotokon"; számára ezek csak alkalmas ~~xxxxxx~~ ~~azok~~ ~~arra~~, hogy megnyilvánuljanak ~~xxxxxx~~ az emberekben lévő társadalmi-morális mozgatóerők. A dráma tehát itt nem kerül szembe az ábrázolásnak semmilyen specifikus nehézségével. Mivel viszont ~~a~~ a nagy epika éppen azáltal nagy, hogy a "dolgoknak", ~~xxxxxx~~ az "állapotoknak" ezt a világot legteljesebb terjedelmében adja ~~elő~~, ~~xxxxxx~~ ~~közben~~ mindig és mindenütt emberek cselekvéseivé kell hogy átalakítsa, - olyan mesére van szüksége, mely ~~az~~ embereit ~~xxx~~-szakadatlan harc folyamán- ezen az egész világon keresztülvezeti. Csak azáltal, hogy itt szakadatlanul harcoterek, harcra hívó alkalmas, harcok vívmányai stb. keletkeznek

dó. A hátrafelé haladó cselekménymotívum csak kifejeződése azoknak az általános objektív erőnek, melyek szükségképpen mindig hatalmasabbak, mint az egyes ember akarata és elhatározása lehet. Míg tehát a dráma a szabadság és a szükségszerűség helyes dialektikáját egy heroikus katasztrófában összpontosítja, - a nagy epika szélesen kibontakozó, szövevényes képet ad az egyének sokrétű, nagy és kicsiny, részben sikeres, részben vereségekkel végződő harcairól, melyeknek összességében a társadalmi fejlődés szükségszerűsége jut kifejezésre. Tehat mindkét nagy forma az életnek ugyanazt a dialektikáját tükrözi vissza. De ugyanannak az összefüggésnek különböző oldalait hangsúlyozzák. Ez a különbözőség csak azoknak a különböző élettényeknek, melyeket mindkét forma kifejez, a tényeknek, melyekről már részletesen beszéltünk.

Ez az összefüggés érthetővé teszi, hogy a drámában a cselekvő emberek személyes kezdeményezése sokkal jelentősebb, mint az epikában. Így van ez az antik drámában is, ahol pedig sokkal szigorubb szükségszerűség uralkodik, mint a modernben. Gondoljunk Sophokles "Oedipus király"ára, arra a szindarabra, mely hosszú időn át a fatalisztikus "végzetdrámák" mintaképeként szerepelt. Milyen e darab valóságos felépítése? Oedipusnak, természetesen, a cselekmény végén "benyújtják a számlát" elmúlt dolgaiért; természetesen, a cselekmény főtartalma régen elmúlt események teleplezése. Ámde az ahhoz vezető utat magának Oedipusnak energikus és faradhatatlan kezdeményezése határozza

meg. Ámbár a múlt ereje nyomja a földre, de saját erőfeszítései indítják utnak a követ, mely ráhull. S Számos modern dráma ~~xxaxx~~ "regényesítése" ~~xxaxx~~ akkor mutatkozik meg a legélesebben, ha összevetjük ezzel az antik ~~xxaxx~~ mintaképpel. Különösen szemléletes ez Schiller weimari korszakának ~~xxaxx~~ Stuart Máriaéja ~~xxaxx~~ drámaiban. ~~xxaxx~~ csaknem kizárólag ~~xxaxx~~ tárgya annak a harcnak, melyet a cselekvő mellékalakokban megtestesülő szembenálló történelmi erők vívnak egymással. ~~xxaxx~~ A kompozícióban elfoglalt helyzet ~~xxaxx~~ már erős epikus tendenciákkal van átszőve.

Láttuk, hogy már az antik eposzban ~~xxaxx~~ a cselekmény hajtóereje ~~xxaxx~~ az epikai hős, hanem ~~xxaxx~~ a szükségszerűségnek az istenekben megtestesülő erői. Az epikai hős nagysága abban a hősi vagy ~~xxaxx~~ szívós és ravasz ellenállásban jutott kifejezésre, ~~xxaxx~~ melyet ezekkel az erőkkel szembe-
szegez. A nagy epikának ez a jellege a regényben tovább fokozódik. ~~xxaxx~~ Ezáltal a hátrafelé haladó motívumok uralma még nagyobb jelentőségre tesz szert. Mert az epopeia ~~xxaxx~~ tárgya nemzeti jellegű harc, mely ~~xxaxx~~ ezért szükségképpen világos és kimondott célkitűzése van. ~~xxaxx~~ S abban a ~~xxaxx~~ mely ~~xxaxx~~ e cél körül folyik, ~~xxaxx~~ a meseszövegben a hátrafelé haladó motívum uralkodik, mint e cél megvalósulásával szembeszegülő akadályok ~~xxaxx~~ szakadatlan láncolata.

Az egyén és társadalom, egyén és osztály közötti új kapcsolatot a modern regény számára új helyzetet teremt. Az egyéni cselekvésnek csak igen feltételelesen és csak speciális esetekben van közvetlen és társadalmi célja. ~~xxaxx~~ Sőt, a fejlődés

folyamán xxxxxxxxxxxx egyre több jelentős regény keletkezik,
melynek cselekményében egyáltalán nincs konkrét cél és nem
is lehet konkrét cél. Már Don Quijote is csak általánoságban
~~xxxxxxxxxxxx~~ a lovagságot akarja fel-
ujítani és kalandokra akar bocsájtkozni. Ezt a szándékot lehe-
tetlen célkitűzésnek nevezni, abban az értelemben,^{mű} mint Odysseus
~~xxxxxxxxxxxx~~ usznak azt a szán-
dékát, hogy visszatérjen hazájába. Ugyanigy áll a dolog oly je-
lentékeny regények esetében, amilyen a "Tom Jones", a "Wilhelm
Meister" stb. A "Wilhelm Meister"-ben -a mű végén- világosan
~~xxxxxxxxxx~~ ki is mondják az új regény sajátosságát:
a hős felismeri, hogy valami egészen más, hogy sokkal többet
ért el, mint ~~xxxxxxxxxx~~ aminek elérése céljából ~~xxx~~ elindult
a vándorúton. Ebben társadalmilag-tartalmilag világosan feje-
ződik ki a hátrafelé haladó motívum fokozott funkciója. ~~xxxxxxxxxx~~
A társadalmilag szükségszerű éppen azért jön létre, hogy a
társadalmi viszonyok ~~xxxxxxxxxx~~ bizonyul a hős céljánál, - hogy ez a hata-
lom ~~xxx~~ e küzdelemben ~~gőzzel~~ diadal arat: az emberek individu-
ális hajlamaik és szervevényeik szerint cselekszenek, amde
cselekvéseik eredménye valami egészen más, mint az, amit akartak.
Természetesen, itt sincs kínai fal epopeia
és regény között. Egyrészt vannak jelentős modern regények, melyeknek tartalma ~~xxxxxxxx~~ felettebb határozott cél. Bár két-ségtelen, hogy ennek a célnak elérésében is mindig a társadalmi
szükségyszerűség győzelme jelenik meg. Itt is kifejezésre jut
a "Wilhelm Meister" zárószavainak bölcsesége, míg a régi epo-peia nemzeti célja -ha nagy akadályok leküzdésével is- adekvá-
tan ~~xxxxxx~~ megvalósulhatott. Gondoljunk például Tolstoj "Fel-

támadás"-ára, ahol Nyehljudov ki akarja szabadítani Maszlovát; ez sikerül neki, de az elért cél ~~xxxxx~~ bensőleg is, külsőleg is teljességgel másként fest, mint az, melyet ~~akóxxxxxx~~ Nyehljudov előzetesen elképzelt.

Fontosabbak ezek az átmenetek ~~xxxx~~ éppen a történelmi regény szempontjából. ~~xxxxxxaxixxxxxxakósság,xxxxxxaxix~~
~~axixxxxxxxaxixxxxxxxaxixxxxxxxaxixxxxxxxaxixxxxxxxaxixxxxxxx~~ Mivel az a társadalmi valóság, melyet a történelmi regény ábrázol, ~~k~~ rokonabb az eposz világával, mint a modern regényé, itt természetesen ~~fxkxxxxk~~ fölvetődhetnek olyan motívumok, melyek ~~xxxxxxax~~ ~~xxxxkaxixxxxx~~ közeli rokonságban vannak a régi eposszal. ~~xxxxxxax~~
~~xxxxkxxxx~~ Ebben az értelemben már rámutattunk ~~arra, mi eposz-sze-~~
~~ru~~ Walter Scott, Cooper vagy Gogolj művészetében ~~xxxxxxaxixxxxx~~
~~emberiségxxxxxx~~ fejlődésének ezt a történeti fokát ~~xxxxxxaxixxxxx~~
~~törtélen~~ virágk korban ábrázolta. A modern történelmi regény ezt ~~xxxxxxaxixxxxx~~
~~xxxxxxaxixxxxx~~ a szakaszt mint távoli multat fedezi fel, úgy vizsgálja, mint az emberiségnek egy elmúlt állapotát, látja pusztulásának tragikus szükségszerűségét. Ezáltal a szükségszerűségnek a mesében való megformálása sokkal bonyolultabb és kevésbé egyenesvonalu, mint a régi eposzban, mivel a cselekménybe belejátszik a többi, fejlettebb alakulatokkal való kölcsönhatás. Megmaradhatnak ugyan bizonyos általános eposz-szerű célok, de ezeknek már partikuláris jellegük van a társadalom összképén belül, ~~í~~ tiszta eposz-szerűségüket tehát elveszítették.

A második fontos eset, az epepeia és a regény közötti ~~xxxxx~~ átmenetek ~~xxxxxx~~ létrejötte, a szocializmus művészetére vonatkozik. Már a proletariátusnak a tőkés társadalommal

ban vívott osztályharca lehetségessé tesz olyan ~~xxlixxx~~ cél-
kitűzéseket, melyek az egyéninek és a társadalminak közvetlen
egységét tartalmazzák. Természetesen, a tőkés társadalomban eze-
ket sohasem lehet adekvátan megvalósítani, ámde az epikai
költemény egyértelműen és egyenesvonalúan haladhat ezeknek az
általános céloknak ~~jxxx~~ jövőbeli megvalósulása felé. Mivel
az itt létrejövő formaproblémák megtárgyalása kivülesik ~~xxxx~~
~~xxxéxxxkxxxéxxx~~ tanulmányunk keretein, - meg kell elégednünk
azzal, hogy utalunk Gorkij "Anyá"-jára.

Tehát mindkét nagy ^{művészai}/formában a társadalmi-tör-
ténelmi szükségszerűségnek kell győzedelmeskednie az egyének
akarataival és szenvedélyeivel ^{ellen vívott} való harcban. Ámde a harc módja
és a győzelem módja a drámában és a regényben alapvetően külön-
böző. Mégpedig elsődlegesen azért, mert a dráma és a regény az
életfolyamat más-más meghatározott oldalát tükrözi vissza.
Látjuk: a regényben ~~xxxszükségsszxxx~~ szélesen-kibontakoz^{va},
szövevényes^{en} a véletlenek sorozatán át fokról-fokra érvényrejut^{va}
ti módon fejeződik ki a szükségszerűség. ~~xxxxxxx~~ A drámában
ugyanaz a szükségszerűség egy nagy társadalmi kollízió elmarad-
hatatlan kimenetele formájában ^{mn}abrázolat^{ot}. Ezt Ezért -legalább-
is a tendenciát tekintve- a modern drámában is megmarad a hős
világos célkitűzése. A tragikus hős~~xxx~~ sorsszerű következetesség-
gel tör előre célja felé, és a cél ~~xxxxxxx~~ elérése, a cél előtti
kudarccal, a célkitűzés összeomlása stb. hozza napvilágra a drámai
kollízió szükségszerű jellegét.

A regény és a dráma közötti különbségnek
ez az elemzése is visszavezet korábbi megállapításunkhoz. A
dráma hősei "világtörténelmi egyéniségek" /természetesen, ezt
~~xxfmgalmatxx~~

hatásban- ami ~~ezek~~ e válságokat megelőzi és ami e válságok után következik.

A társadalmi élet különféle, amde egyaránt reális mozzanatainak ez a kiemelése messzemenő következményekkel jár a két műfajnak a történelmi valósághoz való viszonya szempontjából. A fejlődés alaptörvényeinek ábrázolását a dráma a nagy történelmi kollízió köré koncentrálja. A kornak, a specifikus történelmi mozzanatoknak bemutatása a dráma számára csak eszköz, hogy magát a kollíziót világosan és konkrétan kifejezhesse. A ~~köz~~ dráma történelmisége tehát magának a kollízióknak történelmi jellegére összpontosul, ezt a történelmi jelleget tiszta formájában véve. Mindaz, ami ~~széleskörűen~~ nem fér bele közvetlenül és maradéktalanul ebbe a kollízióba, csak zavarná a dráma menetét, sőt, meg is szüntetné.

Ez, természetesen, nem jelenti ~~széleskörűen~~ azt, hogy a kollízióknak "történelmenfeletti", absztrakt "általános-emberi" jellege van, amint ezt ^{részben} ~~széleskörűen~~ még a felvilágosodás ~~széleskörűen~~ ^{is} vélte, és amint ezt sok modern, reakciós dráma-teoretikus hirdeti. Hebbel még világosan látta, hogy már a kollízió tiszta formája, ha helyesen fogjuk fel, legmélyebb lényegében történelmi. "Mármint az a kérdés", mondja Hebbel, "milyen viszonyban van a dráma a történelemmel, s mennyire kell történelminek lennie? Ugy gondolom, annyira, amennyire már önmagában és önmagáért véve az /az én kiemelésem, I. Gy./ és amennyire a művészet a legmagasabbrendű történetírásnak számíthat, ~~max~~ mivel a ~~legmagasabbrendű~~ legnagyobb és legjelentősebb életfolyamatokat egyáltalán nem ábrázolhatja nélkül, hogy a döntő történelmi válságokat, melyek ezeket életre hívják és megszabják, ~~ami~~ a világ

xxx vallási és politikai formáinak, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ mint minden műveltség legfőbb vezetőinek
 és hordozóinak, megglazulását vagy fokozatos ~~xxxxxxxxxxxx~~ megsü-
 rűsödését, egyszóval: a korok légkörét is
anélkül, hogy egyben xxx ne szemléltetné a döntő történelmi
 válságokat is, melyek ezeket életre hívják és megszabják, a vi-
 lág vallási és politikai formáinak, mint minden műveltség leg-
 főbb vezetőinek és hordozóinak megglazulását vagy fokozatos meg-
 sűrűsödését is, egyszóval: a korok atmoszféráját is." Hebbel-
 nek ezek a megjegyzései, bár ~~xxxxxx~~ még túl is hajtják Hegel
 bizonyos idealista tendenciáit, helyes módon ~~xxxxxx~~ határozzák
 meg a dráma történeti jellegének magvát. Hebbel ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ akkor is helyes úton jár, amikor ~~xxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxx~~ további fejtegetései során az egyes történelmi té-
 nyek ~~xx~~ ugynevezett
 kortörténeti-jellegzetes részleteinek ~~xxxxxxxxxx~~ ábrázolását ki-
 rekeszti a dráma területéről. A dráma számára a történeti ~~xxxxxxxx~~
 hűség ~~xxx~~ a kollízió ~~xxxxxx~~ benső történeti igazságát jelenti.

A regényben viszont a kollízió csak egy
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
 része annak ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ a teljes világnak, melyet ábrázol-
 ni kell. A regényben az ábrázolás célja egy meghatározott tár-
 sadalmi valóságnak egy meghatározott korban való bemutatása,
 e kor teljes ~~xx~~ kolo-
 riájával, teljes specifikus légkörével. Minden ~~xxx~~ egyéb, a fel-
~~xx~~ merülő kollíziók is és a bennük szereplő ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
 "világtörténelmi egyéniségek" is, csak eszközök, ennek a cél-
 nak elérésére. Mivel a regény "az objektumok totalitását"
 ábrázolja, ~~xxxxxxxxxx~~ el kell hatolnia a mindennapi élet apró

a a drámában nagyobb, mint a regényben, s egyben megmutattuk, hogy a dráma sokkal gyakrabban dolgozik történelmileg igaz, történelmileg hiteles hősökkel, mint a regény. A regény történelmi hűségének szükségessége -szabadon kitalált hősének, kigondolt cselekményének ellenére- az eddigi fejtegetések után eléggé világos. A drámaíró történeti hűségének, hősei ~~historiai~~ pontos történeti mivoltához való kötöttségének kérdése viszont mindvégig uralkodó volt a történelemről mint a költészet tárgyáról szóló elméleti ~~fajtagyakaságok~~ fejtegetésben. Mivel a következő fejezetben ezt a kérdést részletesen tárgyalni fogjuk, a probléma dialektikájára csak ott térünk ki részletesen.

Itt egyelőre csak egy lényeges mozzanatot emelünk ki, mely alkalmas arra, hogy megvilágítsa a kérdés formai oldalát. Hangsúlyoztuk ~~a~~ ^{mint} dráma és a nagy epika lényeges ~~különbségét~~ ^{különbségét}, hogy a dráma -lényegéből következő- ~~valami jelenlegi dolog, előttünk lejátszódó esemény~~ ^{valami jelenlegi dolog, előttünk lejátszódó esemény}, -míg a nagy epika -éppoly lényegi módon- mint valami immár elmúlt dolog lép eléünk, mint olyan esemény, mely már teljesen lejátszódott.

A történelmi tematika számára ez a következőt jelenti: egy esemény történelmi ábrázolása a regényben semmiféleképpen nincs paradox viszonyban ábrázolási módjával. Ha igaz is, hogy a történelmi regény teljes tartalmát a mi saját ügyünként kell átélnünk, hogy művészi benyomást kapjunk, - mégis, mindezt ~~xxxx~~ a mi előtörténetünként éljük át. ~~xxxx~~ A történelmi drámában viszont "a mi ügyünk" valami paradoxat jelent. Hiszen a e régmúlt eseményt kell ~~xxxx~~

ugy átélünk mint jelenlegit és mint közvetlenül ránkvonatkozót. Ha egy pusztán régészeti érdekesség, a pusztán különlegesség érzése már megsemmisíti a történelmi regény hatását, - ~~xxxxxxxx~~ a dráma közvetlen és magávalragadó hatásához nem elegendő pusztán az előtörténet ~~xxxxxxxx~~ élménye. Tehát anélkül, hogy vétene a kollízió lényegének történelmi igazsága ellen, a történelmi drámának az emberek és az emberi sorsok azon vonásait kell szemléltetnie, melyek ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~, akit ezektől az eseményektől évszázadok választanak el, közvetlen, jelenvaló együttérzésre indítják. A "Tua res agitur" - ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ /"A te ügyedről van szó"/ a drámában minőségileg más jelentősége van, mint a regényben. Ennek az a következménye, hogy a dráma minden emberen azokat a vonásokat dolgozza ki, melyek a történelem folyamán viszonylag a legtartósabbak, legáltalánosabbak, legtörvényszerűbbek voltak. A dráma, mint Otto Ludwig mondotta egyszer, - lényegét tekintve "antropológiai" jellegű.

V.

~~xxxx~~

Vázlat a dráma és a dramaturgia történelmiségének
fejlődéséről.

Csak most láthatjuk világosan és csak most válaszolhatjuk meg a fejezet elején fölített történelmi kérdést: hogyan volt lehetséges, hogy ~~xxx~~ igen hiányosan fejlett vagy csaknem teljesen hiányzó történelmi tudat idején ~~nagyon~~ történelmi drá-

~~-----~~ mák keletkeztek, - olyan időben, amikor a történelmi regények való-
ságos karikaturái voltak
~~-----~~ /mind a regénynek, mind pedig a történelem ~~xxx~~ föllelevenítésének? 2

~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~

Természetesen, elsősorban Shakespeare-ről és néhány kortársáról van szó. De nemcsak róluk, mert kétségtelen, hogy Corneille vagy Racine, Calderon vagy Lope de Vega ~~xxxxxxxxxxxx~~ tragédiáinak némelyike hatalmas jelentőségű és hatású történelmi tragédia. Ma már általánosan ismert tény, hogy a nagy drámaírásnak ~~xxxxxxxxxxxx~~ -s vele a történelmi drámaírásnak - ezt a ~~xxxx~~ hullámát a ~~xxx~~ feudális rendszer válságszerű ~~xxxxxxxxxxxx~~ összeomlása hívta életre. Az is általánosan ismert -s mindenki ~~xxxxxxx~~, aki Shakespeare "királydrámáit" figyelmesen olvassa, azonnal átláthajta-, hogy e korszak legjelentősebb költőinek mélyen beleláttak a nagy átmeneti korszak legfontosabb kollízióiba. Különösen Shakespeare műveiben a legnagyobb világossággal jelenik meg a feudális rendszer benső ~~x~~ -szükségképpen a felbomláshoz vezető- ellentmondásainak egész sora.

És Amde ami ezeket a költőket -s mindenekeelőtt Shakespeare-t- elsősorban érdekelte, az nem annyira a bonyolult, reális történeti kauzalitás volt, ~~xxxx~~ -az a kauzalitás, mely ~~xx~~ szükségszerűen előidézte a feudalizmus pusztulását-, hanem az emberi kollíziók, ~~x~~ melyek ~~xxxxxxxx~~ szükségszerűen és tipikusan nőttek ki e pusztulás ellentmondásaiból; ~~xxx~~ a feudalizmus hanyatló régi embereinek hatalmas és érdekes történelmi ~~xx~~ típusai és a humanista nemesnek vagy uralkodónak felnövő új hősi típusa. Különösen Shakespeare történelmi drámaciklusa bővelkedik az ilyen-fajtájú kollíziókban. Shakespeare ^{széles} ~~zseniális~~ világossággal ~~xxxxxxxx~~ ~~diff~~ ^{széles} ~~gával~~ és differenciáltságával vizsgálja az ellentmondásoknak ezt a ~~xxxxxxxx~~ szövevényét, melyek megtöltötték a feudalizmus évszázadokig tartó hatalmas válságának egyenlőtlen folyamatát. Shakespeare sohasem egyszerűsíti le ezt a folyamatot az "rég-

nek" és az "ujnak" mechanikus ellentétére. Látja a keletkező új világ győzedelmes humanista lendületét, de egyben azt is látja, hogy ^{világot} ezt az új ~~világot~~ egy emberileg-morálisan sok tekintetben jobb, a nép érdekeivel bensőségesebben ~~egybe~~ egybekapcsolt patriarchális társadalom összeomlása hozta létre. Shakespeare ~~látja~~ látja a humanizmus győzelmét, de egyben látja azt is, hogy a feldörekvő új világ ~~am~~ egyuttal a pénz uralmanak, a tömegek elnyomásának és kizsákmányolásának, a teljesen szabadjára engedett egoizmusnak, a kiméletlen kapzsiságnak stb.-nek világa lesz. Különösen a társadalmilag-morálisan, emberileg-morálisan lezúlló feudalizmus típusait ~~ábrázolja~~ ábrázolja történelmi drámaiban példátlan erővel és életigazsággal, s ezeket élesen szembeállítja a régi, még bensőleg problémátlan és romlatlan nemesség típusaival. /Shakespeare élénk személyes rokonszenvet érez ez iránt az utóbbi típus iránt, olykor idealizálja, ~~am~~ amde mint tisztán látó nagy költő pusztulását elkerülhetetlennek látja. / ~~Értékelve~~ Értékelve azáltal, hogy ilyen világosan látja azokat a ~~társadalmi~~ társadalmi-morális vonásokat, melyek e hatalmas történelmi válságban előlépnek, - Shakespeare nagy történelmi igazsággal és hűséggel bíró történelmi drámákat tud teremteni, - noha a 19. századi értelemben, annak a felfogásnak értelmében, melyet Walter Scott-nál elemeztünk, - még nem élte át a történelmet történelemként.

Itt természetesen ~~szükség~~ szükség van arra, hogy nem Shakespeare számtalan apró ténybeli anakronizmusáról van szó. A történelmi hűséget - a kosztüm, a tárgyak stb. értelmében - Shakespeare mindig a nagy drámaíró szuverén szabadságával kezelte, ~~am~~ mint aki ösztönösen ~~érzéke~~ érzéke folytán

mélységesen ~~xixxixxxx~~ meg van győződve arról, hogy az ilyen kis vonások -a nagy kollízió helyességéhez képest- közömbösek. Ezért emel Shakespeare minden konfliktust, ~~xxx~~ akkor is, ha az ~~xxxxx~~ angol történelemnek előtte jól ismert tematikájáról van szó, mindig a nagy tipikus-emberi ellentétek magaslatára, melyek csak annyiban történelmi, amennyiben Shakespeare zseniális módon minden egyes fellépő típus~~xxx~~ ^{nál} a társadalmi válság legjellemzőbb, legközpontibb vonasait viszi bele az egyén közvetlen ábrázolásába, és ebben az ábrázolásban teljesen feloldja. Az olyan jellemábrázolások, mint II. Richárdé vagy III. Richárdé, az olyan jellemkontrasztok mint például az V. Henrik és ~~xxxxx~~ Percy Heissporn közötti, mindig ~~xxxx~~ ^{erre} a csodálatosan megfigyelt társadalmi-történelmi ~~xxxxxx~~ alapra épülnek. De döntő drámai hatásuk társadalmi-morális, ~~xxxxxx~~ emberi-morális, "antropológiai" hatás: Shakespeare mindezekben az esetekben az ilyen társadalmi kollízióknak és ellentmondásoknak legáltalánosabb, legtörvényszerűbb vonasait ábrázolja.

Shakespeare ezáltal a döntő emberi viszonyokat ezekre a történelmi kollíziókra összpontosítja, olyan erővel, amilyenre sem előtte, sem utána nem volt példa. Mint nagy tragédiáiról mit sem ~~xxxxxx~~ ^{törődik} az ugynevezett valószínűséggel, /mely ellen ~~xxxxxatixixxx~~ Puskin -elméleti írásaiban- mindig szenvedélyesen küzdött/ s ezt az emberi pointe-et korának történelmi küzdelmeiből ~~xxxxxxatixixxx~~ fejleszt ki; amde felemeli egy koncentrált és általánosított emberi magaslatra, ~~xx~~ az ellentéteknek olykor egészen antik világosságával és élességével. Szinte antik kórusnak hat, amikor Shakespeare a

VI. Henrik harmadik részében ^{a harctéren/}összehozza a fiút, aki apját és az apát, aki fiát ölte meg, és ekkor az egyiket így beszélteti:

Hasonló vonásokra e drámák összes nagy csúcspontjain rámutathatnánk. Shakespeare történelmfeldolgozása mindig abban csúcsosodik ki, hogy a fehér és piros rózsá harcának reális történelmi talaján ~~xxkxk~~ megtalálja és megformálja ezeket az emberi értelemben legnagyobb ~~apokaliptikus~~ ~~szimbólumokat~~.

ben végbemenő fel-le-hullánczásából, mely -drámailag nézve- véletlenszerű, - nem maradt meg más, mint ami a mindenkori központi emberi-morális probléma kidolgozása számára feltétlenül szükséges volt. ^{/Ezért} Shakespeare érett korának nagy tragikus alakjai ennek az átmeneti válságnak leghatalmasabb történelmi típusai. Éppen mert Shakespeare itt a cselekménynek megfelelően drámailag koncentráltabban, a jellemzésben ~~xxxxxxxxxxxx~~ mélységesebben "antropológiai" módon dolgozhatott, mint a "történelmi drámákban", - ezek a nagy tragédiák Shakespeare-i értelemben történelmileg mélyebbek és igazabbak, ~~x~~ mint azok.

Egészen hamis lenne, ha ~~xxxx~~ a mondai ~~xxx~~ anyagnak ebben a Shakespeare-i feldolgozásában mai értelemben vett "modernizálást" látnánk. Vannak jelentős kritikusok, akik ~~xxxxxxxxxxxx~~ a nagy & tragédiákkal ~~xxxxxxx~~ egyidőben keletkezett, a római történelemből merítő ~~drámáik~~ drámáit angol ~~xxxxxxxx~~ jellemekkel teli angol történeteknek tartják, melyekben az antik világ csak jelmezül szolgál. /Olykor Goethénél is találunk ilyen kijelentéseket./ Holott ezeknek a drámáknak megítélésekor éppen a Shakespeare-i ^{jellemzés} ~~xxxxxxxxxxx~~ általánosító vonása a lényeges; tekintetének rendkívüli szélessége és mélysége, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ azoknak az áramlatoknak megítélésében, melyek ~~xxxxxxxxxxxxxxx~~ korszaka válságának összességét teszik. ~~xx~~ az antik világ e korszak számára eleven társadalmi-morális erő, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ S e korszak számára az antik világ eleven társadalmi-morális erő; nem kell ~~xxxxxxxxxxxxxx~~ úgy nyulni vissza érte, mint valami távoli múltért. Amikor például Shakespeare megformálja Brutust, - akkor kora nemesi ~~xxxx~~ republikanizmusának sztoikus vonásai

erre is rámutattunk - a német felvilágosodással kezdődött. Rámutattunk, hogy Rámutattunk azokra a társadalmi-történelmi okokra, melyek éppen Németországban a történelmi érzéknek erre a megerősödésére vezetettek. Ez a fejlődés Goethe "Götz von Berlichingen"-jével kezdődik, külsőleg tekintve, a Shakespeare-i "történelmi drámák" folytatásával. Ámde ez a rokonság inkább csak külsődleges. Goethe szindarabjában hiányzik Shakespeare "történelmi drámáinak" nagy drámai lendülete, ezzel szemben, itt van itt egy tendencia az élet részleteinek hűségére és valóságára, ami Shakespeare-től teljesen távol volt. A dráma erősen epizálódott, bevonult a drámába a történelmi "objektumok totalitása". A német történelem tematikájának történelmileg adott szegénysége - mint később Goethe maga beismer- te - lehetetlenné tette ennek az iránynak további kiépítését. E dráma közvetlen folytatásai a lovag-szindarabok üres szin- padiasságához vezetnek. Nagy történelmi értelemben a "Götz von Berlichingen" inkább Walter Scott regényeinek előfutára, mintsem a történelmi dráma fejlődésének eseménye.

Amde később
~~xxxx~~ magánál Goethénél s különösen Schiller-
nél, a történelmi dráma új virágzásnak indul. ~~xx~~ Ennek alapja
a Francia Forradalom közvetlen előkészítési szakaszának nagy
válságkora és maga a forradalom. Az új történelmi dráma -e vál-
ság benső dialektikája folytán- erősebb és tudatosabb törté-
nelmiséggel van áthatva, mint amilyen ~~xxxxxxx~~ a Shakespeare-i
történelmiség volt. Most már nem csupán arról van szó, hogy
a dráma egy korszak ^{történelmi} ~~társadalmi~~ valóságának azokat a mozzanata-

érett korszakában. Goethe és Schiller ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xxx~~ a kollíziók emberi általánosításának arra a megaslátára,
 törekszik, melyet Shakespeare ezekben a drámákban valósított
 meg. ~~xx~~ E drámákban azonban mégis ~~xx~~ a fejlődés egészen kon-
 krét, történelmileg reális válságát akarják megformálni. Köve-
 telmények tehát az, ~~xx~~ hogy a "Macbeth", a "Lear" stb. ~~xxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ stílusa a történelmi dráma uralkodó stílusává
 legyen. /Bizonyos ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ klasszicista kísérletektől
 e rövid áttekintésben eltekinthetünk./

E tendenciák kétségtelenül a dráma fokozott
 történelmiségére vezetnek, amde éppoly kétségtelenül egy -a
 shakespeare-ivel összehasonlítva- sokkal meghasonlottabb, ~~xxxx~~
~~xxx~~ problematikusabb történelmiségre. Mert Goethében és Schil-
 lerben, ~~xx~~ a törté-
 nelmi anyagok megragadását illetően, egymásnak ellentmondó ten-
 denciák működtek, ~~xxxxxxxx~~ s ezeknek ellentmondásait - kivált
 Schillernél - mélyreható stílus-disszonanciákhoz ~~xxxxxxxx~~ ve-
 zetett. ~~Elsősorban, mindkettőjükben, xxxxxx~~ a felvilágosodás
~~korának xxx~~ az a tendenciája,
 "általános emberit" formálják meg. ~~Ebben xxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
~~xx~~ Elsősorban,
 mindketten -a felvilágosodás alapján- arra törekedtek, hogy
 műveikben az x "általános emberit" formálják meg. Ez a törek-
 vés a felvilágosodás sok polemikus, forradalmi célkitűzését
 hordja ~~xx~~ magában; ennek az "általános emberinek" tudatos szem-
 beállítás a rendi társadalom összes partikularitásaival ~~xxx~~.
~~xxxxxxxx S Goethe és Schiller világnézetének xxxxxx xxxxxxxxxxx~~
~~xx~~
 S Goethének és Schillernak ez a törekvése -világnézetüknek va-

Amennyi változásában - mindig eleven maradt: sohasem tekintették egy ember társadalmi-történelmi megjelenési módját olyanvalaminek, ami ká emberi lényüket teljesen áthatná vagy kimerítené. Másrészt De másodsorban, éppen a felvilágosult ideológiának a 18. század végén való fejlődése folytán, a történelmiség elemei mégis rendkívül megerősödtek bennük. Nem szükséges, hogy utaljunk Schiller különleges történelmi tanulmányaira, mert az anyag konkrét történelmivétételére irányuló tendencia már azelőtt megvolt benne, s Goethénél ez a tendencia megfelel az ő általános realista törekvéseinek.

Kísérletük, hogy az érett Shakespeare stílusát

az így felfogott történelmi drámára alkalmazzák, lényegében arra irányult, hogy megtalálják az utat ezeknek az ellenszegülő tendenciáknak művészi kiegyenlítésére. Más összefüggésekben már rámutattunk arra, hogy milyen megoldást talált Goethe e problémára és mi a történelmi helye ennek a megoldásnak az összfejlődésben. Schillernek nem sikerül, hogy eljusszon egy egységes képhez. Noha -különösen késői periódusában- behatóan tanulmányozza a történelmi jellegét azoknak a koroknak, melyeket feldolgoz és gyakran magával ragadó, s történetileg is igaz nagy historiai képekben ábrázolja, mégis, számos alakja, midőn "általános emberivé" lesz, megfosztódik minden történelmi realitástól, ekkor a költő "szócsöveivé", az ő idealista humanizmusának közvetlen

emanációivá lesznek.

Walter Scott történelmi ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ regénye bevezette a drámai történelmiség egy új, ~~xxxx~~ magasabb fokának létrejöttét. Igaz, hogy ez a fok ~~xxxxx~~ csak egyes kiváló művekben, mint például Manzoni drámáiban és mindenekelőtt Puskin "Borisz Godunov"-jában mutatkozik meg. Puskin ~~xxxxxxxx~~ ~~x~~ -mint láttuk- igen világosan felismeri, hogy Walter Scott fellépésével a történelmi ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ^{korszaka} drámának, Goethehez képest is, új ~~xxxxxxxx~~ kezdődött meg. S nagy biztonsággal érzi meg, hogy ez az ~~xxxx~~ új korszak csak a Shakespeare-hez való tudatos közeledésben nyilvánulhat meg; ~~xxxx~~ ~~xxxxx~~ ~~xxxxxxxx~~ és az új abban van, hogy ~~x~~ tudatosan-történelmi szellemben kell megvalósítani a ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ történelmi konkrétságnak egységét a maga társadalmi-morális ^{általánosulásával} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~, a történelmi szükségszerűségnek és az "antropológiai" törvényszerűségnek ~~xxxxxxxxxxxx~~ erőteljesebb kidolgozásával.

Puskin ezzel elfordul Goethe és Schiller stilstörekvéseitől; stiláris példaképei megint Shakespeare "történelmi drámái, amde nem a drámai történés epizálásának vonalán mint a fiatal Goethénél, hanem, ellenkezőleg, ~~xx~~ egy erősebb benső drámai koncentráció irányában haladva. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy erősebben hangsúlyozza az általános történelmi szükségszerűséget, mint maga Shakespeare. Puskinnak ez a tendenciája, természetesen, összhangban van Goethe és Schiller weimari periódusának törekvéseivel. Amde ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Puskin tovább lép előre, mint ők -különösen, mint Schiller-, amennyiben elkerül minden formalisztikus absztrakciót a szükségszerűség megformálásában, és a szükségszerűséget szervesen növeszti ki a

a fejlődési fázisra rendkívül jellemző; nem utolsósorban itt vannak azok az elemek, melyekhez egy mai fejlődésnek kapcsolódnia kellene.

Ámde éppen itt ki kell emelnünk két mozzanatot, melyek a későbbi fejlődés során elhomályosult. Elsősorban, a "privát" emberi motívumok háttérbeszorulása semmiképpen nem jelenti teljes kiküszöbölésüket. Itt csak arról van szó, hogy arra korlátozódnak, ami drámailag elengedhetetlenül szükséges, a költő -igen koncentrált formában- csak annyit nyújt belőlük, amennyi feltétlenül szükséges a nagy történelmi személyiségeknek -a népelet problémáihoz való viszonyukat illetően- füződő viszonyukban való jellemzésére. Ezáltal Dmitrij, Borisz Godunov, Carmagnola vagy Danton olyan történelmi hősként ábrázolódik, kiknek emberi élete éppen azokat a vonásaikat emeli ki és teszi érthetővé, melyeknek révén ezek a konkrét "világtörténelmi egyénekké" lettek, melyeknek révén ők tragikusan felemelkednek vagy elpusztulnak. Ez az ábrázolási mód tehát -szemben a későbbi fejlődéssel- sohasem jelenti a politikai-történelmi szükségszerűségnek meztelen, fetisizált, misztifikált vagy pusztán propagandisztikus ábrázolását. E korszak drámai nagysága -legkivált Puskinnagysága- abban van, hogy sikerül a társadalmi-történelmi hajtóerőket igazán átformálni konkrét egyének küzdelmévé.

Másodsorban, az egyénítés módja Puskinnak és valóban nagy kortársainak műveiben sohasem törekszik a csak-egyénire, sohasem reked meg a történelmi-társadalmilag jellemző

abban, hogy pusztán a történelmileg-társadalmilag jellemző vonásokat ábrázolja. Puskin ~~xxxx~~ drámájának töredékben-maradt előszava világosan megmutatja, hogy mennyire tudatosan állította maga elé ~~xxxxxx~~ történelmi alakjai emberi általánosításának problémáját. Kiemeli például trónkövetelőjének azokat a ~~xxx~~ vonásait, melyek IV. Henrik vonásaival rokonok, és hasonlóan mélyreható módon jelzi szándékait ~~xxxxx~~ Marinával, Sujszkijjal stb. -vel kapcsolatban. ~~xxxx~~ S éppen alakjainak és azok tragikus sorsának ~~xxxxxxx~~ ez az általánosítása sikerült neki, ragyogóan. Természetesen, a Puskin után következő időszaknak sokkal kicsinyesebb realizmusa ezt a tendenciát ~~xxxxxx~~ már nem értette meg, és így nagy kezdeményezése követők nélkül maradt.

Hasonló a helyzet Georg Büchner nagyszabású kísérletét illetően, Németországban. Az azután következő időszak ~~xxxxx~~ lesüllyed, részben a drámai hősök "privát" szenvedélyeinek pszichologisztikus finomítgatásába, részben a történelmi szükségszerűségek misztifikálásába. A jelentősebb történelmi drámaírók, különösen a ~~xxxxxxxx~~ németországiak, arra törekednek ugyan, hogy a korszellemet adekvátan drámaivá alakítsák, -ámde annak ellenére, hogy ezeket a problémákat ~~xxxxxx~~ ~~xxx~~ nem egyszer mélyen megértik, újra és újra belecsuszának a modernizálásba. /Legvilágosabban Friedrich Hebbelnek, a tragédia jelentős teoretikusának és nagytehetségu tragédiaírójának esetében mutatkozik meg ez a problematika./

Láttuk már: azáltal, hogy a történelmi drámának szükségképpen "világtörténelmi egyéniségeket" kell hőseivé tennie, -~~xxx~~ szükségképpen igen korán felmerül a történelmileg adott tényekkel szembeni hűségnek problémája. Mivel a dolog

lényegéből következik, hogy ezek a "világtörténelmi egyéniségek" többségükben a világtörténelem ismert alakjai, mivel a dramai forma szükségképpen ~~való~~ megköveteli a történelmileg adott anyag mélyreható átalakítását, - a drámaelméletben fel kellett merülnie annak a kérdésnek, hogy hol kezdődik a drámaírónak történelmi anyagával szemben való szabadsága, s meddig terjedhet ki ez a szabadság, anélkül, hogy teljesen megszüntetné az ábrázolás történelmi jellegét?

A tragédie classique elméleti megalapozásai még meglehetősen empirikusan ~~xx~~ foglalhatk állást, naiv természetességgel követve el erőszakot a múlton. ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ Corneille álláspontja szerint a költőt ~~xxxxxxx~~ kötik a történelemben vagy a mondában adott események fővonásai, szabadsága pedig abban van, hogy azt az utat, mely ezeket az eseményeket egybeköti, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ teljesen szabadon találhatja ki. ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ E kérdések konkrét kezelése ~~x~~ igen élesen megmutatja, hogy ezeknek a drámaírók~~xxx~~ milyen teljes értetlenséggel álltak szemben az antik tematikával, melyet ők olyannyira kedveltek. Míg Shakespeare ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ a múltból csak olyan anyagokat merit, melyek jelenének nagy történelmi ~~xx~~ válságaival ~~xx~~ ~~xx~~ eleven és történelmileg-tárgyilag megalapozott probléma-rokonságban vannak, - addig a ~~xxx~~ tragédie classique tematikája -ebből a nézőpontból tekintve- olykor válogatás nélküli és önkényes. A tragikai szükségszerűség nagy példáit akarja megformálni. Ugy véli, hogy ezeket az antik történelemben és mondában találhatja meg. Ámde ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ nincsenek birtokában ~~xxxxxxxx~~ azok az előfeltételek, melyek szükségesek ~~e cselekmények valóságos alapjainak megértéséhez~~. Ezért

a cselekmények valóságos alapjainak megértéséhez. Ezért arra kényszerül, hogy az alakokat olyan ~~psz~~ lelkialkattal ruházza fel, mely teljesen idegen az eredeti tárgytól, -s itt aztán a ~~tár~~ tényekhez való ragaszkodás is puszta ~~kü~~ külsőség lesz.

Talán elegendő, ha erre egyetlen jellemző példát idézünk. Corneille -a tragédiáról szóló elméleti értekezéseiben- elemzi, hogy milyen módon lehetne az Oresteiát "korszerűen" feldolgozni. S érdekes, hogy éppen azon a motívumon ütközik mely, mely társadalmilag-történelmileg döntő, nevezetesen azon, hogy Orestes megöli anyját, tehát azon a motívumon, melyben kifejeződik az ~~any~~ anyajog és az apajog közötti harc mint világtörténelmi válság. Corneille megoldásként azt javasolja, hogy Orestes -ha már egyszer így van a régi mondában- hát ~~ölje meg de facto~~ ölje meg de facto az anyját: ~~A~~ A ~~ámde a~~ ámde a szándéka ne legyen ~~több, mint anyja csábítójának Aigis-~~ több, mint anyja csábítójának Aigis- ~~thosnak, az anyja meggyilkolása legyen, s az anyagyilkosság~~ thosnak, az anyja meggyilkolása legyen, s az anyagyilkosság csupán ~~egy véletlen következménye legyen.~~ egy véletlen következménye legyen. Itt jól láthatjuk, hogy a ~~történelmi~~ történelmi anyaggal szembeni hűségnek ez a koncepciója hogyan csap át karikatúrába. Pedig ~~itt~~ itt nemcsak Corneillenak egy elszigetelt nézetéről van szó. Condorcet dicséri Voltairet, mert e témakör feldolgozásakor Klytáimnestrát "meghatóbbá" és Elektrát "kevésbé barbárrá" tette, mint amilyenek ezek a régi drámákban voltak.

Ezekből a fejtegetésekből igen élesen ~~szé~~ szé kiviláglik ennek az időszaknak történelmietlen, sőt, történellemellenes szelleme. S úgy tűnik, mintha ezt a történel-

feletti. Ezért amikor a 18. század folyamán a francia drámaíróknál létrejött a történelmi érzék, - ez csak tovább mélyítette ezt a problematikát. A történelmi igazság és hűség problémája Voltaire-nál ^{csak} a történelmi tények iránti hűséget jelenti. S mivel a dráma alapjait ő lényegében változatlanul veszi át elődeitől, az ellentétek ^{nála} még szembeötlőbbek, mint amilyenek Corneille és Racine műveiben voltak.

Hogy a dráma követelményei és a történelmi igazság közti ellentétet a felvilágosítók mily élesnek vélték, az talán Hénault fejtegetéseiben mutatkozik meg a legvilágosabban. Ez korának azon kisszámú franciái közé tartozott, kikre Shakespeare nagy és pozitív hatást tett. Különösen Shakespeare "VI. Henrik"-jéért lelkesedett, s irt egy prózai jelenet-sorozatot II. Ferenc uralkodásáról és sorsáról, melyben a Shakespeare-i korrajz szélességét és gazdagságát tűzte maga elé példaképül. A kérdést azonban a történelemábrázolás oldaláról veti fel. Leírja a Shakespeare-i dráma hatását, majd felteszi a kérdést: "Miért nem irták meg így a mi történelmünket? hogyan lehetséges, hogy ez az eszme még senki-nek sem jutott az eszébe?" S erről a nézőpontról bírálja a korabeli történészek felületes, nonszenléletes, élettelen ábrázolásmódját. "A tragédia fogya-

xx
mást, mint pusztán "nevek lejstromát". Ámde az alaposabb elemzés kideríti, hogy a dolog korántsem oly egyszerű. Lessing felfogásának lényegét ^{abban} ~~ez~~ lehet összefoglalni, "a költő számára a jellemeknek szentebbeknek kell lenniök, mint a tényeknek".

xxz Így hát a kérdést következőképpen fogalmazza meg: "Mennyire térhet el a költő a történelmi valóságtól? Mindenben, ami ~~x~~ nem érinti a jellemeket, amennyire csak akar. Az ő számára csak a jellemek szentek, ezeket kell megerősítenie, ezeket kell a legnagyobb fénybe helyezni, s ez minden, amit a magából hozzá szabad adnia; a legcsekélyebb lényegbevágó változtatás megszüntetné az okot, amiért a nevük ez, s nem más. És ~~xxxxxxxxxxxx~~ nincs visszataszítóbb, mint az, amit nem tudunk megokolni."

Lessing ezzel, mindenekelőtt, sokkal határozottabban, ^{szüntelen} ~~nyíltabban~~ és nyíltabban teszi fel a kérdést, mint a francia klasszicizmus teoretikusai. Mint a színművészet nagy teoretikusa, megérti, hogy a dráma középpontjában feltétlenül az ember ~~xxxxxxxxxxxx~~ áll, hogy a dráma hőse csak olyan ember lehet, akivel sorsának teljesességét, teljességének teljes szíjatszerűségét tekintve, képesek vagyunk együttérzeni. Tehát: kérdésének látszólag történelemellenes megfogalmazása ellenére, világnézetének sok történelemellenes tendenciája ellenére, Lessing már sokkal történelmiben teszi fel a kérdést. Ő már nem engedi meg a drámaíróknak, hogy ~~xxxxxxxxxxxx~~ -a meg-nem-értett történelmi tények egybekapcsolására- kiagyaltanak egy "utat". Azt követeli tőlük, hogy a múlt alakjait teljes és megbonthatatlan alakoknak tekintsék, hogy ezek közül csak azokat válasszák hőseikül, akik ~~et~~ sorsuk teljes ~~xxx~~ egészében érthetővé lehet tenni

a jelenz számára. Ez nagy lépés előre a kérdés elméleti tisztázása terén. Természetesen, ez ~~akkor~~ nem változtat azon, hogy a történelmi tematika Lessingnél ~~is~~ véletlenszerű, mivel a történelem még nem úgy jelenik meg, mint a jelen felé törő folyamat, s

minak a történelmi jellemnek alkalmas mivolta ~~xxxxxxxx~~ még
 nem függ ~~xxxxxxxxxx~~ szükségszerűen a társadalmi erők összeüt-
 közésének ~~xxxxxxxx~~ belső történelmi mivoltától, - annak az ösz-
 szeütkezésnek mivoltától, mely a kollízió alapja.

Ámde tagadhatatlan, hogy Lessing műveiben már felderengenek olyan tendenciák is, melyek ezeknek az összefüggéseknek megértése felé mutatnak. Ezek, természetesen, inkább a drámai forma sajátosságának mély megértéséből erednek, s nem annyira egy valamilyen igazi történelmi érzékből. De De Lessingnek teljesen igaza van, amikor egy történelmi dráma megítélésakor energikusan elveti a történelmi hűség hitelességre vagy annak hiányára való hivatkozást. Ezt azért teszi, mert szem előtt tartja a drámai forma szükségszerűségeit. "Ez valóban megtörtént? ám legyen: akkor hát megvan a maga jó oka minden dolognak örök végtelen összefüggésében. Ebben az összefüggésben bölcsesség és jószág az, ami a számunkra - akik csak azokat a kisszerű láncszemeket látjuk, melyeket a költő kiragadvakiesetnek és kegyetlenségnek tűnik. Ezt a kisszerű láncszemet neki egészzé kellett volna formálnia, kerek egészet, ahol az egyik láncszem teljesen megvilágítja a másikat, ahol nem vetődik fel olyan nehézség, melynek folytán nem a tervben találunk kielégülést, hanem kénytelenek vagyunk

párhuzam
Bjelinszkij klasszikus példákra mutatja be a történelmi dráma egyes problémáit, ezt teljességgel e kor új és nagy történelmiségének szellemében teszi. Maxxim Gorkij Schiller "Don Carlos"-ának Fülöp király-koncepcióját, ahol a költő tudatosan eltér a király történelmi jellemétől, Bjelinszkij Maxxim Gorkij megvédelmezi Alfieri Fülöppjével szemben, mely hűbb a történelmi eredetihez. Megvédelmezi Goethe Egmont-felfogását is, azokkal a kifogásokkal szemben, amelyek főként Schiller adott hangot, hogy tudniillik Goethe a házassággyermekes Egmontból magábanálló, ragyogó és elbűvölő ifjút formált. És fejtegetése végén éppen Goethének Manzonival szembeni érveire hivatkozik.

A x t x j e l e n t k e x e z s k o x u x B j e

~~MEXICAN XXXXX~~

[illegible]

mint emberi személynek lényében rejlik. Történelmi-
kollízió? A szó legmélyebb értelmében történelmi, és akkor is az, ha sem Fülöp spanyol király, sem bármely más
abszolút monarchia a valóságban sohasem élt át ilyen tragédiát.
Mert ennek a tragédiának történelmi szükségszerűségét és emberi
tehetőségét maga a történelmi fejlődés hozta létre.
Ha senki sem élte át -amiben, pereze, nem le-
hetünk bizonyosak - akkor a ennek csak az az oka, hogy azok az em-
bersek, akik ebben a helyzetben^{kerültek}, emberileg al-
acsonyabbrendűek voltak, semhogy átél-
hettek volna ilyen tragédiát.

Természetesen, a kollízió megformálásának
magasságában és pátoszában "szükségszerű anakronizmus" rejlik, az
abszolút monarchia a benső problematikájának az a világos képe, mely csak a felvilágosodás
korában vált tudatossá. Ámde Schiller^{Schiller} ezt nem Schiller agyalta ki. Ha például
Lessing "Emilia Galotti"-jének hercegét vizsgáljuk, világosan
látjuk, hogy Lessing, ez a nagy felvilágosító szempontán kívül -
ről küzdött az abszolút monarchia ellen, hanem egyben azt
is megmutatta, hogy ez a rendszer, melyet a történelem halálra,
forradalmi szétzúratásra ítelt, hogyan teszi tönkre,
saját képviselőit, emberi-moralis értelemben, történetileg-
társadalmilag szükségszerűen, a kisebb esetekben
és aljasítja le őket, a nagyobbakban hogyan vezeti őket tragi-
kus kollíziókhoz, tragikus önszétmárcangoláshoz. Schiller, az
ő "Don Carlos"-ában egy ilyen jellegű monumentális esetet ábrá-

nyekhez. Ellenkezőleg, a regényírónak egészen szabadon kell bánnia ezekkel, hogy ~~xxx~~ a sokkal bonyolultabb és szétágazóbb teljességet történelmileg helyesen ábrázolhassa. A történelmi regény ~~akká~~ nézőpontjából tekintve az is mindig véletlenszerű, hogy egy tény, egy jellem, egy mese alkalmas-e annak a vonalnak kidolgozására, melyben ~~xxxxxxxxxxxxxxx~~ éppen a nagy regényírónak történelmi hűsége ~~xxxx~~ nyer igazi kifejeződést.

Ha ezeket a körülményeket pontosan szemügyre vesszük, akkor látjuk, hogy az írónak -akár a drámaírónak, akár a regényírónak - a történelmi valósághoz való viszonya lényegileg nem lehet más, mint viszonya általában a valósághoz. S itt arra tanít bennünket ^{az összes nagy íróknak} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ gyakorlata, hogy a közvetlen életanyag, melyet az élet felkínál nekik, úgy, ahogyan van, csak véletlen esetben lehet alkalmas az élet törvényszerűségeinek adekvát szemléltetésére. Balzac pl. leírja, hogy ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ d'Esgrignon-jának ~~xxxxxxxx~~ /"Cabinet des ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ antiques"/ modelljét a valóságban elítélték, s nem mentették fel, mint ^{az ő} ~~hőst~~ét. Egy másik, hasonló eset, melyet ismert, ~~xxxxxx~~ kevésbé drámaián fejlődött, de jellemzőbb volt a vidék erkölcsére. "Igy ~~x~~ keletkezett az egyik ~~xxxxxxxx~~ ténynek/
elejéből és a másiknak végéből ez a teljes történet. ~~xxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxx~~ Az erkölcsök k történetírójának ilyenfajta eljárásra van szüksége: feladata az, hogy az analóg tényeket egyetben képpen egyesítse; nem kényszerül-e arra, hogy ~~xxxxxxxxxxxx~~
~~xxx~~ jobban ragaszkodjék az események szelleméhez, mint betűjéhez?"

Még ~~akkor is~~, ha Balzac itt nem nevezte volna

magát ~~xxxxxxxxxxxx~~ -és pedig nem képletesen, hanem mélyen igaz értelemben - az erkölcsök történetirójának, - akkor is nyilvánvaló lenne, hogy ~~xxx~~ valamennyi megfontolása ugyanúgy ~~x~~ érvényes a történelmi regényre, mint a jelenkoré témájú regényre. Semmi ok nincs ~~xxxx~~ annak feltételezésére, hogy az események benső struktúrája, az egyes jelenségeknek szükségképpen véletle-
~~xxxxxxx~~ nekkel teli jellege megszűnne azáltal, hogy ezek az események elmúltak. És az a tény, hogy ezek emlékiratokban, krónikákban, levelekben stb.-ben rákhagyományozódtak, szintén nem szavatolja, hogy az így ~~káxxxkaxxxx~~ létrejött kiválogatás szükségképpen a lényegét őrzi meg, abban a formában, amint az egybe-
 függ éppen azokkal a véletlenségekkel, melyek feltétlenül szükségese-
 sek a lényeg költői meglelevenítéséhez.

Mennél mélyebb és ~~xalóxxxkaxxxxxxxxxxxxx~~ tartós igazabb egy író történelmi tudása egy kort illetően, annál ~~xxx~~ szabadabban fog mozogni az anyagban, annál kevésbé fogja azt érezni, hogy kötve van egyes tényekhez. Walter Scott rendkívüli zsenialitása éppen abban ~~x~~ rejlett, hogy ő ~~x~~ olyan tematikát ~~x~~ talált a történelmi regény számára, mely ~~xxxx~~ ennek "az ~~xxxx~~ anyagban való szabad mozgásnak" révén szabaddá tette az író utját, míg ~~x~~ ugynevezett előfutárainak korábbi hagyományai ~~megfojtották/~~
~~xxxxxxx~~ minden mozgási szabadságát az olyan íróknak is, aki esetlen igazi költői tehetséggel bírt. Természetesen, a ~~xxxxx~~ sajátosan történelmi anyag~~xxxxkxxxxkxxxxkxxxxk~~ kezelésének van itt egy különleges nehézsége. Minden ~~xx~~ igazán eredeti író, ~~aki~~ aki egy tárgykör új felfogását formálja meg, küzdelmet kell ~~le~~ hogy vívjon olvasói előítéleteivel. Ámde a történelmi kép, mely egy-egy ismert történelmi alakról a közönségben él, nem okvetle-
 xxx

nül téves. Sőt, az igazi történelmi érzék erősödésével, a történelmi ismeretek gyarapodásával egyre helyesebb lesz. Ámde megtörténhetik, hogy ez a helyes kép is károsító tényezők hatására károsulhat. bizonyos körülmények folytán kedvezőtlen viszonyok között a korszakot károsító tényezők hatására és valóságosan kifejező író célkitűzése számára. Különlegesen szerencsés véletlenre van szükség ahhoz, hogy egy ismert történelmi alak összes ismert és hiteles életmegnyilvánulásai megfeleljenek az irodalom céljainak /Az egyszerűség kedvéért feltételezzük, hogy helyes a történelmi kép, részben a történelmi kép, részben a történelmet feldolgozó drámaíró vagy regényíró tendenciája, az valóban a történelmi igazságra irányul./

Itt sok esetben teljesen megoldhatatlan problémák keletkeznek. Láttuk, hogy a klasszikus kor nagy drámaírói mekkora szabadsággal dolgoztak át ismert történelmi alakokat, s közben mégis megőrizték a magasabb értelemben vett történelmi igazságot. Balzac újra és újra megcsodálja, hogy Walter Scott mily bölcseséggel tér ki az ilyen veszedelem elől, nemcsak azért, hogy -a történelmi regény benső törvényeinek megfelelően- a történelmi főalakjait megéltetésében mellékalakokká teszi, hanem azért is, hogy lehetőleg ismeretlen, esetleg egészen hihetetlen epizódokat választ ki ezeknek az alakoknak életéből. Ez a kitérés nem megalkuvás; mert az olyan alak radikális átdolgozása, aki történelmileg igen ismert, a regényben a már említett okoknál fogva kevésbé lehetséges, mint a drámaiban.

A regény nagyobb életközelsége, a részleteknek szükségképpen
 xx messzebbmenő teljessége sokkal kevésbé engedi meg xxxx egy-
 egy alaknak a tipikusba való általánosított felerelését, mint
 ezt
 ezt a regényben és a drámában megfigyeltük a nyomon követtük.

Ismétljük: az irónak a történelemhez való
 viszonya nem különösképpen különösleges, elszige-
 telt ^{valami} ~~xxxxxx~~ hanem fontos része xx a teljes valósághoz xx s kü-
 lönségen a társadalomhoz való viszonyának. Ha áttekintjük az ösz-
 szes problémákat, melyek a regényben és a drámában -a költőnek a
 történelmi valósághoz való viszonyából - előállnak, nem találunk
 egyetlen egy lényeges problémát sem, mely kizárólag ^{csak} a történelem-
 nek lenne sajátja. Ez természetesen, nem jelenti azt, hogy a törté-
 nelemhez való viszonyt ~~xxxxxxx~~ egyszerűen és mechanikusan azono-
 sitani lehet a jelenkori társadalomhoz való viszonyal. Éppen
 ellenkezőleg, igen bonyolult kölcsönhatás áll fenn az irónak a
 jelenkorhoz és a történelemhez való viszonya közt. Ámde ennek az
 összefüggésnek közelebbi elméleti és történelmi vizsgálata ~~xxx~~
 megmutatja, hogy ebben a kölcsönhatásban az irónak ~~xxxxxxx~~
 -a korabeli társadalom
~~xxxxxxx~~ problémáihoz való viszonya a dön-
 tő. Ezt ~~xxxxxxx~~ már megfigyelhetjük ~~xxx~~ nemcsak a tör-
 ténelmi regény keletkezésével kapcsolatban, hanem a történelmi ~~xxx~~
 drámának és elméletének sajátos egyenlőtlen fejlődésével kapcsó-
 latban is.

Ámde ezeknek a ~~xxxxxxx~~ meg-
 figyéléseknek van egy sokkal szélesebb elméleti alapjuk, melyben
~~xxxxxxx~~ teljes egészében
 megmutatkozik a múlt megismerhetőségének kérdése. Ez mindig
 a jelenkor megismerésétől függ, attól, hogy a jelenkori helyzet
 azok közül a fejlődési tendenciák közül, melyek objektíve a

4
jelenkorhoz vezettek, mely tendenciákat mutat meg világosan, s
emellett szubjektív, a jelenkor társadalmi struktúrája, ~~xxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxx~~ fejlődési foka, osztályharcainak jellege stb. milyen
mértékben ~~kxxxxxxxxxxxx~~ fejlődés ~~xxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxx~~ mozditja elő, gátolja vagy akadályozza az elmúlt fejlő-
dés adekvát megismerését. Marx igen világosan kimondja az itt meg-
lévő objektív összefüggést: "A majom anatómiájának kulcsa az ember
anatómiája. Az Viszont a ~~xxxxxxxxxx~~ ^{magasabbrendű} való utalások az alacsonyabb-
rendű állatfajokon csak akkor érthetők, ha ~~xxx~~ ez a magasabbrendű
már ismert. A polgári közgazdaság szolgálhatja ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
a kulcsot az antikhhoz stb. Ámde semmiesetre sem azoknak a közgazda-
szoknak a felfogása szerint, akik minden történelmi különbséget
elmossa, és minden társadalmi formában a polgárit látják. A triu-
mfit, a tizedet stb.-t akkor érthetjük meg, ha ismerjük a földjá-
radékot, de nem szabad ezeket azonosítanunk."

Ezekben a fejtegetésekben Marx igen éle-
sen á szembefordul a történelmi modernizálásával. Műveinek más
helyeink ~~xx~~ megmutatja, hogy ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ a múltból való
ilyen hamis elképzelések hogyan keletkeztek -történelmi szükségsze-
rűséggel - a jelenkor társadalmi problémáiból. Így hát a múltból
való hamis elgondolások ~~xxxxxxxxxx~~ cáfolatában egyben ~~xxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ a történelmi meg-
ismerésének objektív menetéről való itt kifejtett felfogásának
új ~~xxxxxxxxxx~~ történeti igazolását ~~xxxx~~ adja. Ezek az összefüggé-
sek a mi problémánk szempontjából nagyfontosságúak, mert láttuk,
hogy a jelenkori társadalmi problémák epikus feldolgozásának
milyen
~~xxxxx~~ magas foka, az íróknak a jelenkori problémákba való milyen
mély belátása volt szükséges ahhoz, hogy igazi történelmi regény
keletkezzék.

Aki a történelmi regény fejlődését nem szemléli kicsinyesen filológiai vagy mechanikusan szociológiai nézőpontból, annak látnia kell, hogy éppen klasszikus formája a nagy társadalmi regényből jön létre, és ~~xxxxxxxxxx~~-a tudatos történelmi szemlélettel gazdagodva - ismét a nagy társadalmi regényre torkollik. Egyrészt, a történelmi regényt csak a társadalmi regény fejlődése ~~xxxxx~~ teszi lehetségessé, másrészt csak a történelmi regény emeli fel a társadalmi regényt a jelenkor igazi ^{történelmének,} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ az ~~xxxxxxxxxxxx~~ erkölcsök igazi történelmének magaslatára, amire a ~~xxxxxxxxxx~~ 18. század regénye - legnagyobb képviselőiben - már törekedett. Így hát sem a valóság ábrázolásának legmélyebb problémái, sem a műfaj fejlődésének történelmi törvényszerűségei nem engedik meg azt, hogy ~~xxx~~ elválasszuk a ~~xxxxxxxxxxxx~~ szűkebb értelemben vett történelmi regényt az általánosan tekintett regénynek a sorsától. /A történelmi dráma fejlődésének menete, azoknál azok okoknál fogva, ~~xxxxxxxxxxxx~~ melyekre már rámutattunk, - eltérő, de éppoly kevésbé független ezektől az alapvető kérdésektől. / ~~xxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Ezért a történelmi regényt illetően ~~xxx~~ az önálló műfaj voltaképpenikérdése mindig csak akkor ^{vetődik fel,} ~~xxxxxxxxxxxx~~ ha bármely oknál fogva hiányzik a jelenkor helyes ^{megértésével} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ~~xxx~~ való helyes és adekvát kapcsolat, -ha ez a megértés még nincs meg vagy már nincs meg. Tehát egyenesen ellentétben azzal, amit oly sok modern író képzel: a történelmi regény ~~xxxxxxxxxxx~~ nem a múlt-hoz való különös hűsége révén önállósul~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ külön műfajjává, hanem akkor önállósul, amikor a magasabb értelemben vett történelmi hűség objektív vagy szubjektív feltételei még nincsenek meg vagy már nincsenek meg. Ilyenkor aztán kiagyalnak különféle igen bonyolult és igen metafizikus "kritériumokat", hogy elméletileg megalapozzanak egy a

ilyen elszakítást. /Ezeknek az összefüggéseknek elméleti és gyakorlati jelentősége természetesen csak a 48 utáni regények tárgyalásakor válhatik teljesen világossá. E problémák részletes elszárazása tehát csak a következő fejezetekben lesz lehetséges./

Aki a műfajok marxista problémáját komolyan veszi, aki ~~műfajt~~ csak ott ~~ismer~~ el külön műfajt, ahol sajátos élettények sajátos írói visszatükrözését látja, - nem hozhat fel egyetlen egy alapvető problémát sem, mely indokolhatná azt, hogy a ~~a~~ regényben vagy a drámában ~~alkalmazható~~ a történelmi tematikát sajátos műfajként különítsük el. Természetesen, mindig újra és újra adódnak egyes ^{sajátos} ~~epikai~~ feladatok, melyek a történelmmel való foglalkozásból keletkeznek. Ámde a sajátosságok közt egynek ~~sem~~ sincs és egynek sem lehet ~~akkor~~ olyan súlya, hogy megalapozza a történelmi költészetnek ~~az~~ igazán önálló műfaját.

---xxx---

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.